STORIA
DELLA
PITTURA ITALIANA

ESPOSTA

COI MONUMENTI

DA

GIOVANNI ROSINI

SECONDA EDIZIONE

TOMO IV.

PISA

PRESSO NICCOLÒ CAPURRO

MDCCCL.

CAPITOLO DECIMOTERZO

PRIMI ANNI

DI

LEONARDO DA VINCI

MCCCCLX. A MD.

In mezzo a questo general movimento degl'intelletti rivolti a rappresentare il bello in tutte le forme, sorgeva in Firenze presso a un uomo valentissimo un Genio straordinario, che primo doveva salire il difficil gradino di quella scala, che dalla eccellenza conduce alla perfezione. E l'ingegno suo trascendente non dovea mostrare nell'esercizio solo della pittura; ma in tutte le arti, che l'accompagnano, che l'ajutano, e che l'ingrandiscono. E guai forse a Raffaello, se troppo non si fosse divagato nell'altre, e atteso avesse a quella sola. Sicchè, qualora di lui parlar degnamente si dovesse, non basterebbe un volume. Ma i limiti dell'opera presente mi fanno ristringere a quanto segue.

Leonardo nacque nel 1452 da un Ser Piero da Vinci e da una donna libera (1); e dimostrando sino dall'infanzia grandissima facilità d'apprendere tutto quello, a cui attendeva; fu dal padre condotto ad Andrea da Verrocchio, acciò l'istruisse nel disegno e nella pittura.

Dopo aver colorito nel quadro del maestro, come si disse (2), l'Angeletto, il quale fece per sempre abbandonare i pennelli ad Andrea, (e questo fu probabilmente circa l'anno 1468) continuò Leonardo ad istruirsi nel « disegnare e nel far di rilievo » nel che avea sino da' suoi primi anni fatto stupire il Verrocchio stesso (3).

Comincia il Vasari da chiamarlo e a ragione celeste e mirabile, dotato di maraviglioso intelletto; unendo alle disposizioni naturali grandissimo ardore per l' istruzione; sicchè, quando si diede a formare di terra, potè modellare alcune « teste di putti, che parevano uscite dalla mano d'un « maestro ».

Aveva fino dai primi suoi anni atteso alla geometria, alla musica, ed alle lettere; sicchè « quantunque giovanet- « to, discorreva (la mattina fra gl' idraulici) di mettere « in canale da Firenze a Pisa il fiume Arno: e avendo im- « parato a sonar la lira, sopra quella (in liete brigate nella « sera) cantava divinamente all' improvviso ». Se a queste doti si aggiunga una persona ripiena di grazia, un volto avvenentissimo, e « tanta piacevolezza nella conversazio- « ne, che tirava a sè gli animi delle genti »; si avrà uno di quei modelli d' ogni gentilezza, che compariscono di rado fra gli uomini.

Ma poichè di lui debbe principalmente parlarsi come pittore; comincerò dal far notare che, al pari di Giotto, « studiò assai in ritrar di naturale (4) » essendo questo il primo passo per ottener poi verità nelle teste d' invenzione. « Disegnò, inoltre, in carta con tanta diligenza e sì be- « ne, che a quelle finezze non è chi v'abbia aggiunto mai »; sicchè non è maraviglia, se dovendosi fare in Fiandra « una « portiera d'oro e di seta tessuta per mandare al Re di « Portogallo » a lui ne fu chiesto il cartone. Vi compose Leonardo il giardino dell' Eden, a chiaroscuro lumeggiato di biacca, e vi disegnò Adamo ed Eva, nell' atto della trasgressione, con erbe, fiori, alberi, ed animali, e con tanta diligenza e naturalezza, che il Vasari, il quale scriveva col cartone sotto gli occhi (5), conclude, che « l' ingegno « e la pazienza solo di Leonardo potea farlo ».

Dopo il disegno di questo cartone porremo la Rotella; opera importantissima nella sua vita, perchè, secondo tutte le probabilità, fu quella che lo fece conoscere a Lodovico il Moro. Il Vasari ci narra che un contadino di Piero suo

padre, da un fico tagliato avendo fatto una rotella, la diede al padrone, perchè glie la facesse dipingere: e perchè il villano era ben affetto a Piero, la prese, la fece condurre a Firenze, e pregò Leonardo perchè qualche cosa vi dipingesse.

Leonardo, fattala acconciare, ed ingessatala pensò dipingervi qualche cosa, che spaventasse chi l'avrebbe riguardata « rappresentando l'effetto stesso, che la testa già « di Medusa ».

La rotella dunque non rappresentava Medusa, ma un mostro, che voleva il pittore facesse l'effetto medesimo della Gorgone. Quindi, proseguendo il Vasari la narrazione; dopo aver detto, che fatta raccolta « di ramarri, grilli, « serpi, farfalle, locuste, nottole ed altre spezie di simili « animali .... dalla moltitudine cavò un animalaccio or- « ribile.... » che spaventò Ser Piero quando lo vide: continua, notando, che non diede altrimenti la rotella al villano; bensì la fece vendere per cento ducati segretamente a certi mercadanti, che la rivenderono al Duca di Milano per trecento.

A questo racconto unirò quello del Lomazzo (6), che scrive: L'unico Leonardo Vinci.... « dimostrò le forme « degli animali e serpi viventi in mostri mirabili, dipin- « gendo fra le altre cose sopra una rotella la orribile e spa- « ventosa faccia d'una delle Furie infernali, la quale fu « mandata a Lodovico Sforza Duca di Milano: dopo la quale « ne fece poi un'altra, che ora si ritrova in Fiorenza ».

Dalle due narrazioni risulta, che (malgrado delle espressioni del Lomazzo) il soggetto della prima opera mostruosa nulla ha che fare colla Medusa, la quale trovandosi da tempo immemorabile nella galleria Medicea, fa credere che fosse eseguita per alcuno di quella famiglia (7).

Dopo la rotella pel villano, si nominano dal Vasari quattro altre sue opere, di cui dirò brevemente: La Vergine dalla caraffa; il disegno mirabile del Nettuno: l'Angelo che alza un braccio; e il chiaroscuro dell'Epifania che trovasi nella Galleria di Firenze.

In quanto alla prima, vien detto dall'Amoretti, che trovasi nella Galleria Borghese di Roma; pur là non solo non è, ma non è mai stata. Forse è quella, che citasi posseduta dall'Imperatore di Russia, che ha la cifra dell'Autore.

Fu eseguito il disegno del Nettuno per Antonio Segni suo amicissimo; al quale pare che avvenisse quel che scrive Dante nel VII del Purgatorio (8); e che il suo figlio Fabio a lui non somigliasse; il quale, se avesse conosciuto il gran pregio di quell'opera, donata non l'avrebbe a M. Giovanni Gaddi, con un'epigramma, ch'è una vera freddura (9). La descrizione che ne abbiamo nel Vasari fa nascere un gran rammarico della sua perdita.

L'Angelo, di cui si ha pure la descrizione, si credeva ugualmente perduto; e solo in questi ultimi anni si rinvenne. Esso era in vero andato a male; sicchè (nei tempi forse della Reggenza delle due Granduchesse) fu scartato, rilegandolo in una villa, di dove, pieno di sucidume, passò in mano d'un rigattiere. Acquistato per vil prezzo da un ristauratore di quadri, fu da lui accomodato, e venduto per non molto a un personaggio Russo.

L'Epifania finalmente, benchè non colorita, è una delle più rare opere, che in Europa si censervino di questo rarissimo Artefice. E siccome parmi segno di presunzione, se non (10) d'ignoranza, il voler dire in altro modo da quello ch'è stato già ben detto; prenderò ad imprestito le parole dell'illustrator Fiorentino; e noterò, che ricchissima è la « composizione, piena di sì gran numero di figu-
« re, che ben danno l'idea d'un real corteggio; giudiziosa
« e naturale è la disposizione dei gruppi; infinita la va-
« rietà dei caratteri, delle attitudini, degli affetti di rive-
« renza, di amore, di curiosità..... come squisita la bel-
« lezza dei volti..... la grazia della Vergine..... e la di-
« gnità nell'Infante ».

È citata questa tavola, per essere stata a tempo del Vasari « in casa d'Amerigo Benci, dirimpetto alla Loggia dei « Peruzzi ». Ed Amerigo Benci fu il padre di quella Gi-

nevra, « fanciulla bellissima » che il Vasari narra essere « stata ritratta da Leonardo, e dal Ghirlandajo. E per essa dee venirsi ad un esame, nel quale intendo procedere colla più gran riserva.

Nessuna Galleria d'Europa s'è mai vantata di possedere nè pure in copia il Ritratto della Ginevra Benci dipinto da Leonardo; nè veruno scrittore, dopo il Vasari, ne ha mai parlato. Tutte le induzioni portano dunque a credere, che non uscisse di Firenze; e che qui, come avvenne dell'Angelo di Casa Medici, venisse dimenticato. Questa induzione cresce di forza, riflettendo, che se andò smarrito l'Angelo (e pure era in mano della Famiglia Sovrana) con maggior probabilità potè lo stesso avvenire d'un ritratto, in una privata famiglia. Fatte queste considerazioni, udiamo il Vasari.

In quanto a Leonardo, dopo aver narrato il suo ritorno in Firenze da Milano, egli scrive; « Ritrasse la Ginevra « d'Amerigo Benci, cosa bellissima ». Dalle quali parole risulta che Leonardo la ritrasse quando era per anco fanciulla; altrimenti lo storico non l'avrebbe indicata col nome del padre, bensì con quello del marito.

In quanto al Ghirlandajo, parlando del Coro di S. Maria Novella, eseguito dal 1481 al 1485; scrive, che nella Visitazione della Vergine « a S. Elisabetta..... fra le don« ne che l'accompagnano fu ritratta la Ginevra de' Benci, « allora bellissima fanciulla ». Calcolando che il ritratto fosse del 1484 e non dopo, (poichè trovasi nella terz'ultima storia, a destra) non poteva quella Donzella, ch'era bellissima nel 1484, esser sempre bellissima e donzella nel 1499; anno indubitato del ritorno di Leonardo in Firenze, in compagnia di Luca Paciolo (11). Calcolando che il Ghirlandajo la ritraesse a 18 anni, come mostra, ne avrebbe avuti 33 nel 1499.

Debbe dunque concludersi, che il Vasari, pose quella notizia in luogo indebito, come usò nelle Vite di Giotto, del Perugino, dei Bellini, del Mantegna (12), e di molti

altri, posponendo l'ordine cronologico dei lavori; e che Leonardo, se dipinse la Ginevra Benci quand'era fanciulla e bellissima, nol potè dopo il suo ritorno, ma dovè necessariamente dipingerla prima della sua andata in Milano. L'Amoretti dimostra ch'egli colà era nel 1483; dunque la Ginevra fu dipinta innanzi quell'anno (13).

Ciò stabilito, riporto a sinistra il Ritratto di lei con ogni diligenza disegnato dalla Visitazione del Ghirlandajo; ed uno della stessa persona, più giovine d'assai (14), ne presento a destra, dipinto però con ben altra purità e maestria, di quello che il Ghirlandajo ne usasse. La prima è in gala, e con abito di broccato; l'altra è con veste semplice e da casa, ma in capo messa con un velo trasparente, che le dà vaghezza, e grazia mirabile (15).

E debbo qui avvertire, che quantunque io ne affidassi e il disegno e l'intaglio all'egregio Giuseppe Rossi prima dell'immatura sua morte; non potè nè pur esso giungere a rappresentar l'incanto e la perfezione dell'originale (16).

Ammesso dunque, che la persona sia la stessa, non aggiungo parole: ogni rimanente lasciando al discernimento dei lettori, e alla sapienza dei periti dell'arte.

Qualunque però sia l'Autore, a cui vorrà questo quadretto attribuirsi, nessuno potrà impugnare che per la sua conservazione, come per la maniera colla quale è condotto, non debba porsi (17) fra i più rari monumenti della fine del Secolo XV.

NOTE

(1) Amoretti, Memorie Storiche su Leonardo da Vinci; pag. 14, Milano, 1804.

(2) Ved. T. III, pag. 105. Piacemi di riportare un luogo dell'egregio Giuseppe Bossi, tratto dalla sua famosa opera sul Cenacolo di Leonardo, pag. 9.

« Pare che la sua emancipazione dalla scuola del Verrocchio avvenisse « allorchè questi, vedendosi vinto in pittura dal discepolo, non volle « più dar mano ai pennelli. Se un tal fatto eccitò tanta maraviglia, dee « necessariamente essere avvenuto nella prima età di Leonardo. Di fatto « il Vasari, cui però vuolsi credere con discrezione, lo chiama a questa « epoca *giovinetto*, anzi *fanciullo*. Giovami di ciò osservare, onde far « vedere che al pari di Michelangelo, Raffaello e di altri molti, che in « qualsivoglia facoltà apersero con gloria una strada mal tentata, o sco- « nosciuta, anche Leonardo lasciò di buon'ora la scuola, e da se stesso « attese allo studio della natura, che direttamente e non per mediatori « ama di confidare i suoi segreti agl'ingegni che predilige.... (La qual « sentenza, par altro, vera per Leonardo, Michelangelo, e vi aggiungerò « Masaccio, il Signorelli e altri pochi, non la credo interamente vera per « Raffaello, che già fatto grande uscì dalla scuola del Perugino).

« Gli uomini d'ingegno pronto ed acuto, che sciolti dagl'inviluppi « delle false discipline cercano da se stessi il vero della natura, impa- « rano rapidissimamente; e, sebbene diano gran tempo allo studio, ne « avanza loro ancora molto da consumare nelle brigate, fra le quali per « lo più non sono spinti da vana curiosità e da leggerezza, ma dal de- « siderio di conoscere i costumi degli uomini, scienza non meno che al « filosofo necessaria al pittore. Il tempo che Leonardo spendeva allo sva- « garsi, non era perduto per l'arte, come i suoi precetti in più luoghi « ne fanno fede. Che se si legge nelle Storie, che grandissimi re, e le- « gislatori, e filosofi gravissimi solean rallegrare i loro ozj con piacevo- « lezze, che agl' ignoranti sembrano indegne di quelle alte condizioni; « non sarà da farsi stupore in vedere i men gravi magisteri dell'Arti della « immaginazione, accompagnati da qualche lieta bizzarrìa di costume. Il « vero artefice, pari al filosofo, non esce di scuola che coll'uscir di vi- « ta; ed a ragione l'Aretino Bruni, là dove parla della maraviglia, che « Dante eccitava attendendo a un tempo ai profondi studj scientifici d'ogni « maniera, alle cose dello stato, ed agli scherzi e a' giochi de' giovani « suoi pari, a ragione, dico, ridesi di coloro, i quali credono che per

« apprendere qualche arte, o scienza, sia necessaria la severa e continua « solitudine e selvatichezza..... E con questa corta digressione difender « volli Leonardo dalla taccia datagli da taluni, di distratto e bizzarro ec. »

(3) Vasari.

(4) *Ib.*

(5) La portiera non si fece altrimenti; e il cartone, dopo la morte di Leonardo, fu da suo zio donato a Ottaviano de' Medici. Ora è smarrito.

(6) L'Arte della Pittura, pag. 676.

(7) Fu assai bene intagliata da G. Paolo Lasinio, per la Galleria del Molini, T. III, pag. 117.

(8) « *Rade volte risurge per li rami ec.*

(9) Scherzando sul *Vinci,* che avea *Vinto* gli altri. Ecco il verso, riportato dal Vasari:

« *Vincius* ast oculis; jureque *vincit* eos.

(10) Tutta l'illustrazione di quella pittura è benissimo fatta; e vi si aggiunge che « altri men ligio all'autorità del Biografo stimerà la nostra « tavola parto di età più matura ec. »

(11) L'Amoretti dice a pag. 87. « Scrive il sovente mentovato amico di Lionardo fr. Paciolo (Luca) nel Capo VI del suo Trattato d'Architettura, che insieme trovaronsi agli stipendj del Duca Lodovico Sforza dal 1496 al 1499; « d'onde poi, dassiemi per diversi successi in quelle « parti, ci partemmo, e a Firenze pur insieme traemmo domicilio ».

(12) Se ne son vedute le prove ai lor luoghi: e di Giotto scrisse aver dipinto una Cappella in S. Croce, prima che fosse fabbricata.

(13) Vedi pag. 32.

(14) Si osservi che il petto non è anco formato; sicchè debbe essere stata dipinta probabilmente tre anni prima, quando la Ginevra aveva appena quindici anni.

(15) È dipinta sul fondo nero, è intatta da restauri; e fa parte della mia Collezione.

(16) Soprattutto quel principio di sorriso, che vedesi nel quadro, non l'ha potuto esprimere coll'intaglio.

(17) Aggiungerò di più, che apparteneva, non curata, e posta in una brutta cornice, a quella stessa Famiglia magnatizia Fiorentina, che possedeva l'altro ritratto della Ginevra Benci, che sotto il nome di M. Laura fu intagliato dal Palmerini, conosciuto dai dilettanti; e che trovasi inciso di nuovo a contorni in fine del suo libretto, intitolato *Opere d'intaglio del Cav. R. Morghen*, raccolte ed illustrate da Niccolò Palmerini, Firenze, 1824. Quella pretesa M. Laura, come può riscontrarsi nella stampa grande, aveva lo stesso abito di broccato collo stesso disegno, del quale è abbigliata la Ginevra della Visitazione. Pareva pittura di Sandro Botticelli; e passò oltremonti prima del 1820.

CAPITOLO DECIMOQUARTO
LEONARDO DA VINCI
A MILANO

STATO DI QUELLA SCUOLA
MCCCCLXX A MD.

Con questi saggi della sua gran perizia, giunse Leonardo alla Corte di Lodovico il Moro, con grande aspettazione, in Milano. E se è vero ch' ei ne riconoscesse il merito dalla rotella dipinta (1), che certi negozianti gli venderono; dovrebbe far maraviglia che il primo lavoro datogli ad eseguire, fosse opera di plastica e non di pittura; ma questa cesserà, riflettendo, che da un'espressione della Lettera famosa, da Leonardo scritta a Lodovico stesso (2), apparisce chiaramente che del colosso equestre si era già fra loro tenuto proposito, e forse innanzi del suo arrivo in Milano.

In essa, dopo essersi offerto pei modelli tutti di strumenti di guerra, sì terrestri sì marittimi, e per l'inalzamento di edifizj sì pubblici sì privati, e sculture di marmo, di bronzo e di terra, e per la pittura in « ciò che « potea farsi a paragone d'ogn'altro »; termina col dire « che si potrà dare opera al Cavallo di bronzo, che sarà « gloria immortale ed eterno onore della felice memoria « del signor vostro Padre e dell'inclita Casa Sforzesca ».

Ciò avvenne probabilmente, come l'Amoretti ha dichiarato, circa il 1483 (3), sapendosi da Sabbà da Castiglione, che quando il modello della Statua equestre fu distrutto dai Francesi nel 1499, Leonardo aveva consumati sedici anni in quell'opera (4).

Si è veduto al Capo XII quali erano i Pittori Milanes
che fiorivano verso la metà del secolo; notate le opere c
ne restano, e indicati per quanto si è potuto i loro merit
L'arte trovavasi per ogni dove in via di progresso e
miglioramento; e, benchè la storia di quei trenta e più an
della Scuola Milanese sia sempre incerta, oscura, e co
tradetta, rimangono i monumenti; dai quali apparisce l'in
pronta e il merito degli artefici, che vi fiorirono.

Furono essi il Civerchio, il Butinone, il Montorfan
ed un Incognito, che operò a chiaroscuro nel chiostro c
precede l'ingresso al tempio di S. Ambrogio. La più par
di quelle pitture han dovuto cedere alle stagioni ed al te
po; ma non talmente, che qualche parte non ne riman
intatta tuttora; e fra quelle mi è piaciuto di far disegna
il gruppo, che offro intagliato di contro (5).

Con tali esempj dei primi si sollevarono ad altezza ma
giore Ambrogio Borgognone, e Bernardino Zenale da Tr
viglio.

Di essi diremo partitamente: ma da quali modelli p
esser derivato il miglioramento? È difficile, come ogn
vede, esporre un parere, che non possa facilmente co
tradirsi; ma, esaminatili tutti insieme, rimango semp
nell'opinione che molto la Pittura Milanese dovesse atti
gere, prima della venuta del Vinci, dalla Scuola di Vercel

E questo è il luogo di richiamare alla memoria dei le
tori, che di là trasse origine Antonio Razzi, detto, non
Sodoma (come per incomportabile e più che incredib
storpiatura si è propagato negli Scrittori) ma il Sodona (6
che nativo di Vercelli, e istruito in patria venne a Sien
dopo essersi fatto una maniera propria, e tanto differen
dalla Senese di quel tempo, quanto quella del Vinci e
distante dalla Milanese.

E qui, senza però voler nulla affermare, indicherò d'av
nella prima edizione riportato due piccole storie, fra le v
rie, che s'indicano come opere della gioventù del Raz
dipinte a fresco, in un antico teatrino di Vercelli. Io

riportai, per farle conoscere, e perchè sono curiose e degne d'esser conservate; ma lasciandone ai periti dell'arte il definitivo giudizio.

Delle forme istesse sono le poche cose, che ci restano del Giovenone; di cui diedi nel Volume antecedente due putti, e nella prima edizione (Tav. CXXII) un quadro, che porta la data del 1527.

Quantunque l'arte vi comparisca molto addietro, pure vi si riscontreranno le qualità, che chiare sembrano di quella Scuola, specialmente nell'arie e nelle forme dei volti femminili; che erano proprie di quelle contrade, quali si videro nelle opere seguenti di Leonardo; e che, se non m'inganno, non appariscono nelle molte teste dell'Adorazione dei Magi della Galleria Fiorentina, tavola dipinta prima di condursi a Milano. Indagini maggiori su questa derivazione potrebbero farsi, se dei Vercellesi ci fossero rimaste molte opere; ma o disperse, perchè tenute in picciol conto, o perite, sono divenute rarissime.

Ma, o che sia la Scuola Milanese innanzi al Vinci cresciuta coi Vercellesi; o che continuasse a prender per modelli quei di Cremona; o che in fine migliorasse sulle orme del Foppa, e degli altri più antichi (7); è certo che non mancò di caratteri proprj.

E cominciando dal Civerchio, che il Lomazzo dice pittore nel 1460, l'intaglio, che ne offro di contro, tratto dalla cappella da lui dipinta in S. Pietro in Gessate, mostra quello studio nelle figure, e quel bel modo di collocarle, che in lui fu notato. Dello stesso merito dovevano essere le pitture in S. Pier Martire tanto lodate dal Lomazzo, a cui fu dato di bianco (8); sicchè credè il Lanzi di asserire che fu il più benemerito della Scuola Milanese, prima del Vinci.

Di valore, se non eguale, maggior forse nella grazia è il Butinone, intorno al quale pare che il Lanzi s'ingannasse allorchè scriveva che le sue opere son perite. Egli dipinse ugualmente che il Civerchio una intera cappella in S. Pie-

tro in Gessate: e questo monumento ci resta intero. Dalla parete a dritta ho scelto il bel gruppo, che presento intagliato.

E a proposito di questi Artefici minori, è grave danno che le notizie raccolte dal Bossi abbiano avuto la sorte di cadere in mano di uomini per lo meno poco curanti, per non dir peggio; poichè da tanti anni non han trovato il tempo di metterle almeno in ordine, per mostrarle a chi ne chiede comunicazione. Questo dico, perchè non si creda che io abbia trascurato di far colà tutte le indagini, e più d'una volta; ma sempre inutilmente.

Il Montorfano pare che godesse di maggior fama, poichè fu scelto a dipingere nel 1495, e allorchè da molti anni era Leonardo in Milano, il Calvario, nel refettorio del Convento delle Grazie. Il Lanzi, parlandone, dopo aver detto che quel quadro è abbondantissimo di figure; dopo avere lodato l'evidenza nei volti, e nelle mosse, « che se « fosse congiunta coll'eleganza, avrebbe in questo genere « pochi pari »; dopo aver notato ne' soldati, che giuocano la Veste del Redentore, l'attenzione e l'impegno di vincere, stabilisce che non può competere con Leonardo « a « cui i maggiori maestri pressochè tutti cedon la palma: « prevale solamente nell'arte del colorire; per cui dura « tuttavia l'opera fresca e vegeta, ove quella del Vinci de« clinò in pochi anni (9) »: le quali parole ho voluto riportare, per indicarne la spiegazione adeguata che dee farsene, trovandole inesatte.

Nè il Montorfano, nè altri minori *prevalgono* a *Leonardo nell'arte di colorire*, ma nel metodo usato per dipingere sul muro, che parmi esser ben altra cosa dell'arte di colorire, in cui se Leonardo non giunse i Veneziani, e i Parmensi, resta poco al di sotto di loro. Giustamente poi ne loda la prospettiva e l'architettura nelle porte e nei casamenti di Gerusalemme; dove è merito maggiore che nelle figure.

E in prova di ciò si vegga di contro il gruppo della Vergine colle Marie con ogni cura delineato. Paragonata

LV

ciascuna di quelle figure a qualunque altra del Cenacolo dipinto da Leonardo, sarà necessario convenire che la distanza è incommensurabile.

Nè, quantunque al di sopra di lui, saranno da porsi a paragone di quel sommo Genio, e Bernardino Zenale da Treviglio, ed il Borgognone. Diligenti artefici sono essi; e del primo è lodata dal Lomazzo in S. Francesco di Milano la cappella dei Santi Pietro e Paolo. La Galleria di Brera ne ha un quadro, dove (oltre la Vergine con varj Santi) si veggono Lodovico il Moro, la moglie sua Beatrice, e due piccoli figli; nel quale se appare buon disegno, la maniera è alquanto secca e crudetta, come apparirà nella tavola di contro. Che Leonardo si consigliasse con lui, per la sua dottrina, come abbiamo dal Lomazzo (10), nulla può dirsi in contrario: ma che da Leonardo fosse tenuto per un raro maestro, come vorrebbe il Vasari, la tavola di Brera ben esaminata potrebbe far sorgere più d'un contraditore.

Maggior artista per ogni conto parmi il Borgognone, di cui varie sono le opere, che si veggono e nell'Ambrosiana, e nella Galleria Melzi. Brera non n'ha che due; ma, per servire ai desiderj dell'annotatore del Lanzi, preferii nella prima edizione di riportare alla Tav. CI l'abside intero di S. Simpliciano. V'è naturalezza, v'è studio accurato, e varietà di fisonomie (pregi notati anche nelle pitture del chiostro di quel Convento) con un far più grandioso. In questa riporto intagliato il di contro (11).

Ma che sono essi mai, in comparazione di quell'eccellenza, che già spiegato aveva Leonardo, nelle prime opere fatte in patria? Questi Artefici sopra nominati egli trovò provetti: nè v'ha nemico maggiore dell'età, per render gli uomini testardi, e mantenitori della propria opinione. Al principio di questa Istoria non abbiamo veduto Ugolino Senese seguitare la greca maniera, malgrado anche dei progressi, che Giotto aveva fatto fare all'arte, e dirò malgrado anche dei premj e delle lodi, che glie ne venivano? Così essendo, non è maraviglia, se nessuno fra

loro si volse ad ingrandir la maniera. La nuova Scuola dunque si compose tutta di giovani, non escluso il Luino, ancorchè più provetto degli altri, e che pare uscito dal magistero dello Scotti Vercellese, per seguir Leonardo.

Si è già detto nel Capo XII, come questi era perito sonator d'istrumenti; dicitor facondo di versi improvvisi; idraulico profondo; plastico insigne. Ma le due prime qualità, basti averle accennate: dei lavori eseguiti nelle acque del Milanese, grata gli è ancora la posterità: come plastico rimane la fama del modello del gran colosso « che fu se« gno agli strali dei balestrieri Guasconi (12) ».

Or venendo a parlarne, come fondatore dell'Accademia (13), che da lui prese il nome; penso che non possa dubitarsi aver egli per quella Accademia scritto quei precetti, che leggonsi nel suo Trattato della Pittura, dal Conte Algarotti tenuti in sì gran pregio (14), che non credea doversi dare altro libro in mano agli studiosi di quell'arte. Come da quel seme venissero abbondantissimi frutti lo vedremo.

Ch'egli disegnasse al di sopra degli altri è omai noto per le opere sue propagate coll'intaglio; ma, essendo nella Galleria Fiorentina rimasto per somma ventura un suo disegno della Maddalena; per dare un'idea della maniera da lui tenuta in disegnare, piacemi riportarlo (15). V'è molta grazia, e molta espressione.

Come sommo meccanico, nulla abbiamo dal Vasari; ma il Tantio ci ha lasciato memoria della festa data per le nozze di Giovan Galeazzo con Isabella d'Aragona, nella quale rappresentò i movimenti dei Pianeti, con una macchina ingegnosissima, che chiamò Paradiso perchè nell'aggirarsi degli Astri, da ciascuno usciva la Divinità che vi presedeva, e in lode cantava degli Sposi versi scritti dal Bellincioni (16). Questo avvenne nel 1489.

Due anni dopo abbiamo memoria d'una giostra ugualmente diretta da lui per la famiglia di Galeazzo San Severino (17); e in fine sono da indicarsi le feste magnifiche, date

G. Gozzini dis. *Lasinio Figlio inc.*

all'Imperatore Massimiliano l'anno 1496, in Pavia, che con tutta probabilità vennero a Leonardo attribuite: molto più, che in questa occasione ebbe ordine da Lodovico di dipingere, per donarsi a detto Imperatore, il quadro della Natività della Vergine (18).

E poichè s'è nominata Pavia, non debbe trascurarsi di avvertire, che quantunque allor si trovasse in età di anni 44, pur non credè inutile di far nuovi studj di anatomia; lungamente applicandovisi sotto il valente Marcantonio della Torre, che la professava in quella città; facendone disegni, che, lodatissimi dal Vasari, passarono dopo la sua morte in mano del suo discepolo Francesco Melzi (19).

Ma venendo a parlar finalmente delle sue opere di pittura; le prime che eseguisse furono i ritratti di due donzelle amate da Lodovico, Cecilia Gallerani, e Lucrezia Crivelli (20). Del primo non si ha notizia; credesi che il secondo esser possa quello, che vedesi nel Museo di Parigi (21).

Nel 1495 dipinse il Ritratto di Lodovico, della moglie e de' figli nel Calvario del Montorfano; figure da molto tempo andate a male: nell'anno seguente debbe aver cominciato il quadro sopra citato per Vienna. E così giungesi al tempo, per ogni conto memorabile, in cui diè mano alla grande opera della Cena.

Se lo scopo della pittura è la giusta espressione della verità nelle scene dell'umana vita; prescindendo dal bel concetto di quella gran rappresentanza; si può dire che nessuno l'offrì nei diversi personaggi con maggiore evidenza, nè con maggior nobiltà di lui.

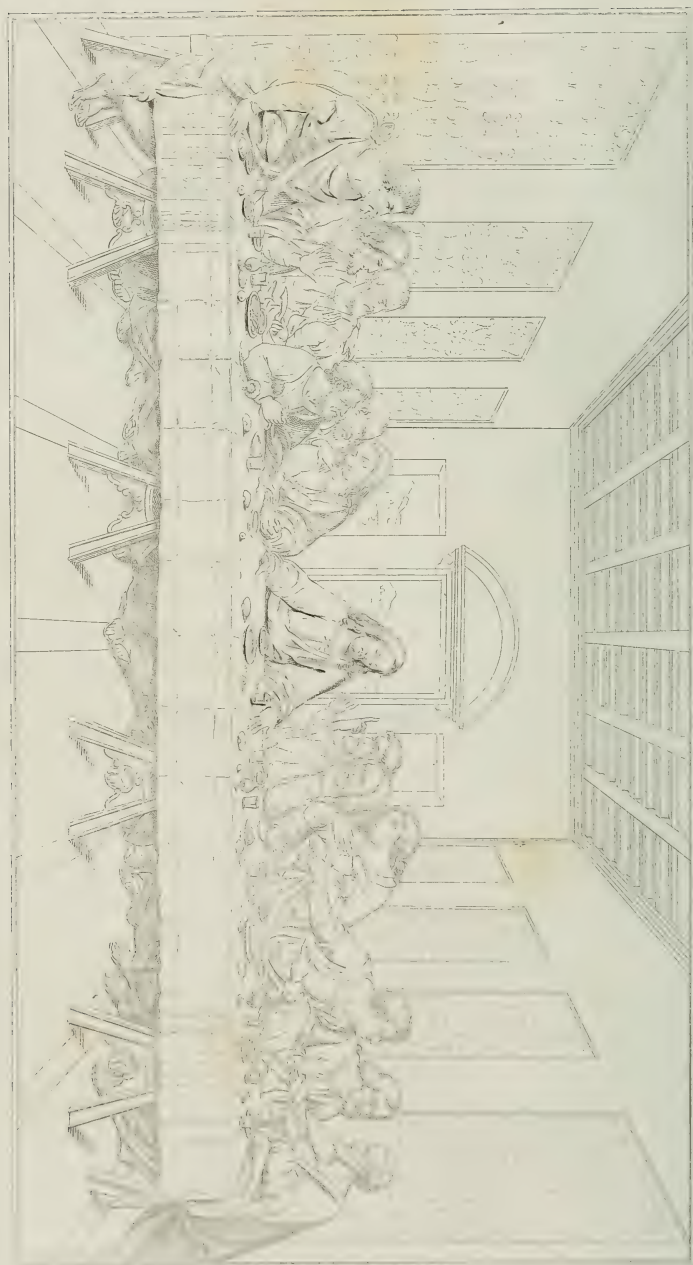
Essa mostra, che un Genio, qualunque soggetto prenda a trattare, v'imprenta il suggello della sua potenza; e addietro lascia gli stessi modelli, come prova ugualmente che quanti vengono dopo non possono mai giungerlo. I Cenacoli tutti dipinti innanzi a Leonardo, come quelli stessi di Andrea del Sarto nel monastero di S. Salvi in Firenze, e l'altro di Gaudenzo Ferrari alla Passione in Milano, e molti altri dipinti dopo di lui, ne sono splendida prova.

Prova ugualmente della sua eccellenza sono le tante copie famigerate, che ne restano (22); ma più d'ogni altra lo sia, che malgrado dell'amore di patria, e della sua tanta perizia, il Vasari nel descriverlo, è rimasto ben al di sotto di esso.

Un dotto lavoro ha composto su quella grand'opera di Leonardo il pittore Giuseppe Bossi, e perchè dottissimo era, e perchè disegnando egregiamente, conosceva le difficoltà, che aveva superate il grand'uomo, nel rappresentare con sublimità sì fatta, un sì noto subietto.

Sicchè, per dar conveniente principio a quanto sono per dire, lo imiterò col ripetere il già scritto dal Lanzi: essere il « Cenacolo il compendio non solo di quanto insegnò Leo- « nardo, ma eziandio di quanto comprese co' suoi studj ». E qui convien ricordarsi che io detto una Storia generale, per essere scusato dei limiti ne' quali mi convien ristringere la materia.

La prima volta, che vidi la copia di quel maraviglioso portento dell'Arte, nella Scuola del Franchi (23), dov'era stata trasportata dalla Certosa di Pavia; poco badando ai piedi (24), restai sbalordito: e la compiacenza, che produsse nel mio animo quella straordinaria composizione, fu la causa forse del desiderio, con cui da quel tempo ricercai le opere dei grandi pittori, e mi dedicai quindi con tutto l'ardore a sì fatti studj.

La testa del Salvatore era mal disegnata, come nota il Bossi, ma non però nuoceva nell'insieme all'effetto generale, per cui sembrava d'assistere a quella sublime e patetica scena. Il merito del lavoro si desume dall'esagerazione stessa con cui ne parla in lode Bartolommeo da Siena Certosino, che la descrive (25). Dopo la total perdizione della pittura, che così può chiamarsi quanto ne avanza alle Grazie, quella copia « ad onta di molti difetti, al pregio del- « l'antichità, riuniva l'autorità della Scuola (26) ». Non dee far dunque maraviglia se il disegno del Matteini pel famoso intaglio del Morghen derivò più da essa che dall'Originale.

Or venendo a parlare dei meriti di sì gran composizione, per le tracce che ne rimangono; e dei pregi dell'esecuzione, sì pel poco che ne resta, sì pel molto che gli Scrittori ne han detto, comincerò da porre che fu il Cenacolo dipinto ad olio (27). Fa giustamente osservare il Bossi, che Leonardo preferì di colorire a olio, perchè il dipingere a fresco non ammette correzioni; e quindi (come narrasi di Virgilio avvezzo a correggere lungamente, a variare, a migliorare ogni particolarità delle sue opere) non osò sperare colla sollecitudine, che esige « quel metodo, di « giungere alla perfezione, a cui la sua mente aspirava ».

Sono le figure la metà circa maggiori del naturale, da che resulta, che appariscono grandiose anche vedute dalla parete di contro della stanza, che non ha meno di trenta metri di lunghezza. Il momento, scelto dal grande Artefice, per la sua rappresentanza, è quando si pronunziano dal divino Maestro le dolenti parole AMEN, DICO VOBIS, QUIA UNUS VESTRUM ME TRADITURUS EST.

L'intendimento del pittore è stato di rappresentare il subito effetto di quell'annunzio, variandone i sentimenti nelle sembianze degli Apostoli. « Contrapponendone i carat« teri, alternando le fisonomie e l'età, variando gli affet« ti, le attitudini, i costumi » giunse a comporre una tal opera, « che quanto più si contempla, più occupa la mente, « e più riempie l'animo di maraviglia e di diletto (28) ».

In quanto alla disposizione di ciascuna delle dodici figure intorno a Gesù Cristo, scrive il Bossi: (V. l'intaglio di contro).

« Il primo, alla sinistra dello spettatore, che appoggian« dosi alla mensa, si alza, per meglio udire le parole del « maestro, è Bartolommeo: lo segue Giacomo il minore, « che appoggiando la destra alla spalla del vicino, tende « la sinistra in atto di chiedere il senso di quelle parole. « Il terzo è Andrea, che apre le mani in atto di stupore. « Il quarto è Pietro, che, oltrepassando Giuda, chiede a « Giovanni l'autore del tradimento. Non si può non rico« conoscere Giuda, e Giovanni, col quale termina il grup-

« po alla destra del Salvatore. Alla sua sinistra il primo, « che apre le braccia in atto misto d'orrore e di maravi- « glia, è Giacomo fratello di Giovanni. L'altro, che alza « il dito minacciando il traditore, è Tommaso. Il terzo « colle mani al petto è Matteo. Taddeo è il quinto, l'ul- « timo è Simone ».

Lungamente discorre egli poi su ciascheduno dei personaggi, cominciando da notare che in Gesù Cristo « può « dirsi posto l'argomento di tutta l'opera ».

In esso è ad un tempo maestà e mansuetudine; e questa seconda qualità, (non so perchè tralasciata dal Bossi) più visibilmente che nelle copie apparisce nel mirabil disegno, che di mano di Leonardo si conserva in Brera (29). È grave danno che non si siano interamente conservati anco quelli degli Apostoli.

Tutti hanno convenienza; e, se n'eccettuiamo Giuda, nel cui volto è scolpita la perfidia, tutti mostrano quella dignità, che s'addice ai propagatori della legge divina. Nessuna mossa esce dalla natura e dal decoro; ed i panni, oltre ad esser variati anch'essi, vestono le membra di ciascuno nobilissimamente: sicchè non dee far maraviglia se la fama di questa grand'Opera sempre andò crescendo, e si mantenne sulla fede delle copie, dopo che si andava perdendo l'Originale.

L'ultima considerazione che resta da farsi è, se veramente lasciasse Leonardo imperfetta la testa del Redentore, non sperando di giungere a dar l'idea giusta e conveniente della Divinità umanata. Lo scrisse il Vasari, lo ripetè il Lomazzo; altri disse il contrario: ma l'imperfezione, in ogni caso, non dee intendersi rispetto all'arte, ma rispetto alla mano, che non potè raggiunger l'idea. Sicchè il Bossi conclude (30), che Leonardo può riguardarsi come pari a Virgilio « il quale (secondo il proprio giudizio) la- « sciò imperfetta l'Eneide, ch'è forse tra i grandi poemi « il più squisitamente finito che ci sia rimasto di tutta « l'antichità ».

NOTE

(1) Vedi T. III, pag. 290.

(2) Fu copiata sul Codice Atlantico dall'Oltrocchi, e da lui pubblicata. La ripetono l'Amoretti, pag. 26, e l'ultimo Annotatore del Vasari, ed. del Passigli, pag. 6.

(3) Il Bossi è d'altra opinione, ma non parmi la vera.

(4) Ricordi di Monsignor Sabbà da Castiglione. N.° XVIII.

(5) Forse è di Ambrogio da Fossano celebre architetto; che disegnò la facciata del tempio, alla Certosa di Pavia. Alcuno lo crede di Michelino, ma l'arte parmi più avanzata.

(6) Veggasi Della Valle, Lettere Senesi, T. III, pag. 245, e 251, dove riporta l'iscrizione posta da Gio. Antonio alla sua pittura in Piazza di Siena, sotto la quale scrisse: Io. ANTONIUS .... SODONA EQUES ET COMES PALATINUS. E in conferma di questa notizia, segue il fatto, che l'Aretino scrivendo al Razzi, dirige la Lettera al Sodona, come può riscontrarsi nel Tomo III delle sue Lettere, pag. 163, edizione del 1609.

(7) V. T. III, pag. 274.

(8) Non rimangono che i pennacchi della Cupola, in cattivo stato.

(9) T. III, pag. 506.

(10) Libro I, Cap. IX.

(11) L'Originale è in questa Accademia di Pisa, creduto erroneamente fin qui di Scuola Fiorentina.

(12) Sabbà da Castiglione. V. nota (4).

(13) Vedi Amoretti, pag. 41. Il Vasari aveva già scritto: « Se ne vede « a stampa uno (*gruppo di corde*) difficilissimo e molto bello; e nel « mezzo vi sono queste parole: LEONARDUS VINCI, (l'Amoretti scrive « LEONARDI) ACADEMIA, ec. pag. 446, dell'ed. di Firenze.

(14) Saggio sulla Pittura.

(15) Apparteneva alla Collezione dei Disegni del Vasari, tante volte da lui citata.

(16) Vedi la Prefazione scritta dal Tantio, che dice essere stato così chiamato « perocchè v'era, fabbricato col grande ingegno ed arte di mae« stro Leonardo Vinci fiorentino, il Paradiso con i sette Pianeti ec.

(17) Amoretti, pag. 95.

(18) In conferma di quanto si è detto a pag. 136 del Tomo antecedente sulla trascuratezza del Vasari nel segnar l'epoche; questo quadro, donato da Lodovico all'Imperatore, fatto dopo il 1496, è posto da lui come eseguito subito dopo il suo giungere a Milano. Vedi pag. 347, ed. di Firenze.

(19) Vasari. Leonardo, che studia anatomia a 44 anni, è un grande specchio per quei giovani, che credendo saperla, sdegnano di studiar la lingua poetica a 20. Egli poi teneva tale studio di tanta utilità pel pittore, che abbiamo di sua mano, in un Codice, citato dall'Amoretti, pag. 52, segnato Q in 16: « Necessaria cosa è al pittore per essere buon membrificatore nell'attitudine e gesti, che far si possono per li nudi, di « saper la notomia de' nervi, ossi, muscoli, e lacerti, per sapere nelli « diversi movimenti e forze qual nervo, o muscolo è di tal movimento « causa, e solo quelli fare evidenti e ingrossati; e non gli altri, per tutto, come molti fanno: che, per parere gran disegnatori, fanno i loro « nudi legnosi e senza grazia, che pajono al vederli un sacco di noci « più presto che superficie umana, ec. »

(20) Sul primo scrisse un sonetto il Bellincioni; sul secondo un Anonimo tre Latini epigrammi. E l'uno e gli altri son riportati dall'Amoretti, pag. 38, 39.

(21) È vestita d'una tunica rossa, ornata di ricami ec. Nel Catalogo del 1838 è posta al N.° 1091.

(22) Il Bossi ne conta oltre 20 grandi, e molte piccole.

(23) È quella di cui parla il Bossi, a pag. 137, (attribuita a Marco d'Oggione). La vidi nel 1799, prima di veder l'Originale. Si crede passata in Inghilterra.

(24) Malissimo disegnati, e forse d'altra mano.

(25) V. le sue parole, nel Bossi, pag. 250, nota (34).

(26) Bossi, *ib.* pag. 138.

(27) *Ib.* pag. 193.

(28) *Ib.* pag. 76.

(29) È a lapis rosso e nero, nella XII sala, col N.° 416.

(30) *Ib.* pag. 80.

CAPITOLO DECIMOQUINTO

RAFFAELLO IN PERUGIA

MCCCCXC. A MDV.

Ma in mezzo alla maraviglia, che aveva destato il Cenacolo, e fra le lodi, che da una parte all'altra d'Italia si propagavano a gloria di Leonardo, già dato aveva la mano ai pennelli chi dovea superarlo.

Sino dall'anno 1483, e precisamente nel Venerdì Santo, era nato a quel Giovanni Sanzio di Urbino, del quale s'è parlato al Cap. VIII, un figlio a cui, quasi presago della celeste sua indole, avea posto nome Raffaello. Educato con ogni cura, presto in lui si manifestò la disposizione a seguitar l'arte del padre, alla quale sino dai primi anni si diede.

Un saggio di sua pittura infantile additasi in una Vergine (dipinta a fresco, nella casa paterna) che sta leggendo un libro, e tiene il divin Figlio stretto al seno: ma non pochi, per non dir tutti, dubitano della sua autenticità.

La storia, che non s'appaga delle finzioni, ancorchè convenienti e adattate, rigettò da molto tempo quel che narravasi della modestia di Giovanni, il quale riconoscendo la mediocrità del proprio ingegno, avea egli stesso condotto il figlio alla Scuola del Vannucci. Morì Giovanni (1) nel 1494, e lasciò Raffaello di 11 anni, avendogli tutto insegnato quello, che in età sì tenera potea comprendere. Ma siccome la Provvidenza l'avea fornito di quel retto senso, che dimostrò da provetto nel sublime esercizio dell'arte sua; dovè naturalmente da se stesso convincersi,

che per progredire in essa conveniva porsi sotto la disciplina del pittore più famoso di quell'età; nè all'intorno se ne additava uno più celebrato di Pietro Vannucci. Questo è quello ch'ei fece, non condotto dal padre già morto, ma spintovi dalla riputazione di sì grand'Artefice. Ciò avvenne tra l'anno 1495 e il seguente.

Era in quel tempo fiorentissima la Scuola di quel sommo maestro: il quale, come già si notò, stava ponendo mano alla grande opera del Cambio. E qui dirò cosa, non ancora da altri detta, che il decoro e la maestà, impresse da Pietro nei volti e nelle figure di Socrate, di Leonida, di Pericle, e di altri Eroi del Paganesimo, debbono aver di buon'ora fatta una sì grande impressione nella mente del giovinetto, che quando si diede a comporre, oltre a far tutto con eccellenza, fece sempre le teste virili con perfezione. E ciò si dovè riconoscere anco ultimamente, quando si polirono le teste di Angelo Doni e della moglie; ma non anticipiamo.

Fu dunque accolto Raffaello da Pietro, e dato compagno al Pinturicchio, ad Andrea d'Assisi, a Gianniccola, e a quei tanti, de'quali diremo dopo la morte del maestro.

Come avviene sempre, debbe credersi che cominciasse dal copiare, e indi colorire i disegni del capo della Scuola. Nel qual primo esercizio « vedutane Pietro la maniera, e i « bei modi e costumi, ne fè quel giudizio, che il tempo « dimostrò verissimo con gli effetti ». Sono queste parole del Vasari, dalle quali si deduce che debbe averlo preso in particolare affezione, e al di sopra degli altri. Sicchè non sarà strano, se, in mancanza di lumi storici, che rischiarino l'oscurità, da cui sono avvolti quei primi anni, propendo a credere, che uno de'suoi primi lavori fosse il quadro di San Gimignano, che nella prima edizione diedi alla Tav. LXX. Che fosse colorito dalla mano di Raffaello, ne abbiamo la prova scritta (2); mentre la correzione del disegno indica quella del maestro. Esso debbe essere stato fatto poco prima, o poco dopo del

San Giuseppe, e degli Angeli in basso, nell'Epifania detta della Spineta (3).

Porrò poi un piccolo S. Giovanni, che col Bambino (4) Gesù si trastulla, copiati da un quadro di Pietro, ch'era in S. Maria dei Fossi: indi le copie ch'egli fece dei quadretti pur di Pietro, che stavano nella sagrestia dei Cassinensi, in Perugia (5), copie che trovavansi già presso una famiglia privata di Volterra, or passate nella galleria di Monaco: e in fine gli sportelli d'un tabernacolo (6), dove sono S. Caterina delle ruote, e S. Maria Maddalena, dipinte con molto amore, ma tanto sulla maniera del maestro, che potrebbero esser copie anch'esse; come è il famoso Sposalizio di Città di Castello, ora in Milano, intagliato dal Longhi (7).

Ne seguiterebbe poi, secondo la tradizione, il ritratto del maestro dipinto nel quadro, fatto da Pietro per S. Francesco di Perugia, rappresentante la Resurrezione, che or si vede nella galleria del Vaticano. Dicesi, che molto lavorasse anco nelle altre figure; sicchè, volendo quegli onorare il raro discepolo, lo ritrasse nella figura del soldato, che dorme col capo appoggiato sul ginocchio (8).

Ciò posto, credo importantissimo di fare qui osservare, che dopo aver un pittore cominciato a operare sulle proprie invenzioni, non è naturale, nè probabile ch'egli torni a copiar le opere del maestro. Or siccome il quadro famoso dello Sposalizio fu indubitatamente copiato dal quadro che vien detto del Santo Anello; e questo ha la data del 1504; così m'è avviso, che quella non l'ultima, ma la prima fosse delle tre opere, da lui dipinte per Città di Castello: e ciò per la ragion semplice, ch'essa era copia, e originali le altre due. Ciò dovette avvenire tra il 1503 e il 1504.

Intendo bene, che molti mi opporranno aver tutti i Biografi, dopo il Vasari, detto e ripetuto che Raffaello in quel tempo era in Siena, col Pinturicchio: d'onde nel 1504 venne in Firenze: ma io replicherò loro, che un errore

(quando è tale veramente) non acquista forza, nè autorità, per venir ripetuto da cento altri sull' asserzione del primo. L' importanza massima è il dimostrarlo: e ciò resulterà dalle considerazioni seguenti.

Alcuni Storici, e fra questi il Quatremere, penderebbero a credere ch'ei fosse stato in Firenze due anni avanti; ma tale opinione non ha fondamento. L' oggetto principale della sua prima andata in quella città tutti scrivono che furono i Cartoni di Leonardo e di Michelangelo, di cui si diceano cose mirabili: ogni probabilità dunque induce a credere, ch' egli vi si conducesse dopo che furono ambedue terminati. Or, ammessa tal supposizione, Raffaello non vi potè giungere prima dell' ottobre 1506.

Quest' asserzione parrà strana, ma non è però meno vera: perchè, partendosi dalla testimonianza unanime del Condivi e del Vasari, che Michelangelo terminasse (9) il Cartone, quando fuggito da Roma, e venuto in Firenze, Papa Giulio lo richiamò con tre Brevi scritti al Soderini; nulla di più facile quanto stabilirne il tempo, consultando la data del primo. Or siccome quello fu scritto gli 8 di luglio del 1506 (10), ne viene per necessaria conseguenza che il Cartone di Michelangelo, dove impiegò ancora tre mesi, non potè esser terminato ed esposto prima dell' ottobre dell' anno stesso. Non credo che siavi storica verità più chiaramente dimostrata di questa.

Finchè dunque non si proverà trionfantemente il contrario; si dovrà credere, che Raffaello non cominciasse ad operar da sè, se non quando terminò di copiare: che in quell' esercizio continuasse sino all' età di venti anni; che verso la fine del 1503 gli fosse commessa dagli abitanti di Città di Castello la copia dello Sposalizio, la quale debbe aver eseguita a Perugia sotto l' originale, e che può aver terminata nel 1504; che avendo quella soddisfatto, com' è da credersi, a quei cittadini, fu chiamato fra loro, dove nell' anno stesso dipinse il S. Niccola da Tolentino per gli Agostiniani, e il Crocifisso per San Domenico; l' ultima del-

le quali opere tiene tanto della maniera del maestro, che a ragione notò il Vasari, che « se non vi fosse il suo no-« me scritto, nessuno la crederebbe opera di Raffaello, ma « sibbene di Pietro ». Quelle dunque, secondo tutte le verisimiglianze, furono le prime pitture, in cui Raffaello pose l'invenzione e i colori. Il San Niccola fu diviso, e disperso (11); il Crocifisso si manteneva nella sua vivezza ed integrità, nella galleria del Cardinal Fesch: ora è presso gli eredi, non essendo stato venduto cogli altri quadri di quella rara Collezione.

Terminate quelle due opere, pare che tornasse in patria, dove pel suo Duca dipinse tre piccoli quadretti nominati dal Vasari (12), che può aver terminati presto, essendo di poche figure.

La lettera della Duchessa d'Urbino (ch'è la prima fra le Pittoriche) con cui raccomanda Raffaello al Gonfalonier Soderini, del 1 ottobre 1804, o è apocrifa, o fu per un altro Raffaello, poichè vi si parla di suo padre come vivente, mentre Giovanni era morto dieci anni prima.

Di ritorno in Purugia « fece nella chiesa dei Frati dei « Servi, ... una nostra Donna, S. Gio. Batista e San Nic-« cola; e in San Severo della medesima città .... un Cri-« sto in gloria .... dove scrisse il nome suo .... (13) ».

La prima è da molto passata in Inghilterra: ma sappiamo dal Morelli essere della prima maniera; e tale comparisce anche dalla copia, che ne rimane all'altare, di dove l'originale fu tolto; sicchè può concludersi, che a tutto il 1504 egli teneva sempre la maniera del maestro.

Nell'opera di San Severo noi troviamo che tentava di allontanarsene, dando maggior rilievo alle forme, e maggior dignità e grazia alle sembianze, qualità che, come vedremo, andarono in lui sempre crescendo ne' consecutivi lavori. Essa porta la data dell'anno 1505, come a tutti è noto; come noto è, che avendovi Pietro dipinta la parte inferiore nel 1521, non potè raggiungere il discepolo, che toccava l'anno ventesimo secondo quando l'eseguì.

Qui farò poi notare, che l'opera di San Severo essendo certo la prima, ch'egli condusse a fresco; il saggio per provarsi a operare in tal modo debbe essere stata la testa dipinta in quel tegolo, che stava in casa Cesarei di Perugia; e che or trovasi, come tante cose belle Italiane, nella R. Galleria di Monaco (14).

E all'esposizione di queste epoche, nella vita pittorica di Raffaello, concordano quelle della vita di Pietro; perchè sappiamo che nel settembre del 1502 segnava un Contratto per dipingere il quadro ai Minori Osservanti (15), condotto a tempera dai due lati; che posteriore ad esso fu quello della Resurrezione del Vaticano, fatto per San Francesco, dove Raffaello molto operò, dove fece il ritratto del maestro, e dove Pietro fece quello di lui; che in fine a Pietro furono dai Perugini date a dipingere le armi di Giulio II, (16) assunto al Pontificato il primo novembre del 1503. Sicchè in quest'anno come nell'antecedente il Vannucci era in Perugia, e Raffaello operava con lui.

Se Raffaello dunque si condusse a Città di Castello, dopo che Pietro era partito di Perugia (17), ciò non potè avvenire, se non ai primi del 1504. E questo è quello, che abbiam di sopra veduto.

Sicchè concludiamo, che sino al 1503 (anno suo ventesimo) lavorò nelle opere del maestro, o le copiò; che nel 1504 terminò la copia dello Sposalizio, e cominciò a operar da sè nella maniera di Pietro; che nel 1505 eseguì il fresco di San Severo; il quale tien molto della maniera stessa; e che, solo terminato quello, potè partir per Siena, dove lo condusse il Pinturicchio.

Con tal modo di distribuire i suoi primi lavori, ne appariscono chiari gli andamenti e i progressi; che, seguendo la cronologia del Vasari, è forza vagare in un mar d'incertezze, di dubbj, e d'oscurità.

NOTE

(1) Così ha provato il P. Pungileoni, con un documento, tratto dalla Sagrestia di S. Francesco di Urbino, dove all'anno 1494 a c. 50 (tergo) si legge: *per la morte di Giovan de* Sante, *intrò, lib.* 14, *e* 8 *de cera.*

(2) Questo quadro, nell'invasione Francese, venne in mano del Chirurgo Buzzi, che pulir lo fece dal celebre pittor Fabre, indi lo vendè al Principe di Gallitzin, per 15 mila franchi. Trovandomi a Roma nel 1840, disegnar lo feci, per cortesia del Principe Teodoro, figlio del soprannominato, che lo credeva opera del Perugino, come pare. Io lo tolsi d'errore, annunziandogli, che malgrado dell'apparenza, fa cessare ogni dubbio quanto leggesi, a pag. 80 degli Annali di S. Gimignano, dettati dal Coppi (Firenze 1695 in 4,) dove tra gli uomini illustri, si pone: « Bartolommeo Bartoli.... dell'Ordine di S. Domenico, fu confessore di « Alessandro VI, e portò quel bel Crocifisso di Raffaello d'Urbino, ch'è « all'altare del Nome di Dio ». Si noti, che questo quadro, ne'cui sportelli son dipinti S. Gio. e S. Girolamo, è citato doppiamente nella Vita di Raffaello del Quatremere, tradotta a Milano, pag. 12, in nota.

(3) Il Quadro dipinto pei Riformati della Spineta, convento nel territorio di Todi, è ora nella galleria del Vaticano; ed è opinione, che v'abbiano lavorato con Pietro Perugino, che ne fece il disegno, il Pinturicchio, e Raffaello.

(4) Si trovano nella Sagrestia dei Cassinensi di Perugia.

(5) Sono descritti a pag. 41 della Guida dell'Orsini. Furono presi ugualmente che il quadro detto del Santo Anello da Commissarj Francesi, senza missione; nè si sa dove siano.

(6) Stanno nella preziosa Collezione Camuccini, in Roma. Il quadro di mezzo ignorasi dove esista.

(7) Vedi Tomo III, pag. 145, nota (38).

(8) È riportato dal Rehberg.

(9) Il Vasari scrive: « Arrivato Michelangelo a Fiorenza, attese a fi- « nire in tre mesi che vi stette il Cartone della Sala grande, che Pier « Soderini Gonfaloniere desiderava che lo mettesse in opera ».

E il Condivi: « Ma in questo mezzo, ch' egli stette in Firenze, due « cose occorsero: l'una, ch'egli finì quel maraviglioso Cartone comin- « ciato per la Sala del Consiglio, nel quale rappresentava la guerra tra « Fiorenza e Pisa ec. »

(10) V. Lettere Pittoriche, T. III, pag. 178.

(11) Il S. Niccola da Tolentino pare che soffrisse nella parte inferiore, pei terremoti del 1787. Così malconcio lo comprò Pio VI, e fece tagliar la parte superiore, che teneva in camera. Andò disperso nell'ultime vicende, nè sappiamo dove ora si trovi.

(12) Due piccole Vergini, e un'Adorazione nell'Orto con 3 Apostoli. V. Vasari. A questo tempo potrebbe ugualmente attribuirsi il proprio Ritratto della Galleria di Firenze, una delle opere sue meno belle, se è vero, che provenisse da Urbino come scrive il Pelli, nel suo Saggio Storico della stessa Galleria, T. I, pag. 243.

Il Cartone di quel quadro trovasi nel palazzo Albani, in Urbino.

(13) Vasari, Vita di Raffaello.

(14) Assai bene intagliato dall'egregio Sig. Caporali, trovasi nella Vita sopraccitata del Quatremere, a pag. 10.

A questo tempo apparterrebbe pure il San Sebastiano, che il Longhi ebbe dai Conti Zurla di Crema, e che ora si vede nella splendida galleria del Conte Lochis, nell'amena sua villa presso Bergamo, citato anco dal Kugler, nel suo Manuale dell'Arti. Stuttgart, 1842.

(15) V. Orsini, Lettere, pag. 165. Vedasi il rimanente della Lettera, pagg. 166, 67, 68.

(16) Le Armi del Pontefice furono da lui dipinte nel Palazzo Pubblico e nelle 5 Porte della città. Ciò si deduce dal Libro, segnato di N.° VII, nell'Archivio Perugino f.° 29, all'anno 1503, citato dall'Orsini, pag. 168.

(17) Così scrive il Vasari.

CAPITOLO DECIMOSESTO

RAFFAELLO IN SIENA

STATO DI QUELLA SCUOLA

MD A MDVI.

Giunti ai primi anni del Secolo XVI, Raffaello poco più che quadrilustre, volava colle propie ali, e prova ne sono le invenzioni che fece per la sagrestia famosa del Duomo di Siena, di cui pure eseguì di propria mano i disegni. Questo fatto è innegabile, perchè uno di essi conservasi nella casa Baldeschi (1) in Perugia, uno nella R. Galleria di Firenze. Il Vasari vi aggiunge, ancora i cartoni.

Rappresentano quelle mirabili storie, com'è noto, gli avvenimenti principali della vita di Papa Pio II; e sì per la ricchezza delle composizioni, sì per la vivacità dei colori, che pressochè nulla perdettero del primitivo splendore, come per la verità dei volti nei personaggi, che vi sono condotti in scena, formano uno de'più rari monumenti, fra quanti ne restano dipinti sulle pareti, in Italia.

E di ciò commendar conviene la modestia del Pinturicchio, che maggiore di 30 anni di Raffaello, volesse a lui cedere l'incarico di comporre sì grande opera, e di averne in conseguenza la metà per lo meno del merito. Sì che non sono mancati scrittori, i quali hanno supposto che l'incarico, dal cardinal Piccolomini, nipote di Pio II, fosse dato ad ambedue; ma nessuna prova ne resta. Forza è dunque di render al Pinturicchio la giustizia che merita, e attribuire all'amicizia non solo, ma pur anco alla stima pel

gran condiscepolo questa tal quale abnegazione del proprio valore: esempio raro nella storia dell'Arti, dove i fatti non si nascondono, come nell'eloquenza e nella poesia (2). Dirò poi che chiunque abbia esaminato con attenzione le altre composizioni del Pinturicchio sì a Roma, sì a Spello, non può ingannarsi nel giudicare, che quelle di Siena sono d'altra mente, e di altra mano, benchè mostrino che l'ingegno del giovinetto non era, e non poteva esser, peranco maturo. Pure, quando si paragonino a quanto Raffaello avea fatto sin allora, pressochè sempre copiando, o imitando le opere del maestro (3), si vedrà che lo spazio da lui trascorso, per giungere a queste composizioni, fu immenso.

Ho scelto fra le altre la parte inferiore dello Sposalizio di Eleonora di Portogallo, che offro intagliata di contro (una delle più numerose e studiate) acciò sia prova di quanto asserisco. Nell'esecuzione poi si riconosce agevolmente la mano del Pinturicchio; benchè non sarei lontano dal consentire, che in alcune figure, e nei volti specialmente avesse posto mano Raffaello. E da due cause nasce questa mia opinione; la prima dal vedere in alcuni certe forme (4), che hanno una grazia particolare; la seconda, che ammessa, come veruno degli Storici nega, la continua permanenza di Raffaello in Siena, non è verisimile che egli si astenesse rigorosamente dal porre la mano in un'opera, per la quale avea fatto i disegni, e i cartoni (5).

Ciò essendo, è pur forza convenire, che quantunque la fama del Pinturicchio crescesse per questa opera, perchè il grosso dei giudici non bada tanto alla minuta; pure, volendo esser giusti, la sola esecuzione di essa non può mettersi al confronto col merito di altri suoi lavori, di cui sarà da parlarsi in appresso, e dove pose l'invenzione e i colori.

Lunghe controversie insorsero sugli anni precisi, ne'quali furono cominciate indi finite queste rare pitture; ma, siccome par certo che quando scese Raffaello a Firenze non fossero per anco terminate (6); tutto induce a stabilire che quel lavoro si protraesse a tutto l'anno 1507.

Il diligentissimo Vermiglioli è stato il primo a dimostrare la gran probabilità che nel 1503 non fossero per anco cominciate: sicchè, tutto concorre a stabilire la verità di quanto ho esposto.

In questo tempo, penso che possa avere egli eseguito il famoso quadro, per Maddalena degli Oddi, che riporto di contro. Tale opinione viene appoggiata dal sapersi che il Pinturicchio pose la mano nell' esecuzione di alcune figure degli Apostoli: dico nell' esecuzione delle figure, perchè pochi vorran sostenere che la ponesse anco nei volti (7).

E se taluno opponesse che detto quadro, per la sua mole, debbe essere stato dipinto in Perugia; siccome Raffaello non può essersi trattenuto in Siena meno di 18 mesi (8), non è improbabile che sia tornato a Perugia col Pinturicchio, per eseguirlo. Quello, che parmi importante a stabilirsi, si è che la Vergine Incoronata fu posteriore al fresco di S. Severo, e fatta nel tempo, in cui componeva le Storie di Pio II. La prova sta nel suo merito.

L' affetto, misto alla maraviglia, che desta questa cara composizione (dove, in età sì tenera, prese a lottare nella celeste soavità coll' Angelico) non può convenientemente esprimersi con parole. Necessario è vedere il quadro, per sentire un diletto ineffabile, che nasce ad un tempo e dalla dolcezza, che ispirano tutti quei volti, dove tanta è l' espressione, variata mirabilmente nelle sembianze degli Apostoli, che trovano ripiena di fiori la tomba della Vergine; e dalla letizia degli angioletti che le sono d' intorno, i quali sonando varj istromenti par che facciano intendere la melodia del Paradiso.

Allorchè mi apparve per la prima volta questo vero miracolo di grazia e di semplicità, mi maravigliai, non già del Vasari, che forse non l' avea veduto (perchè ne tace sì nella prima sì nella seconda edizione) ma di coloro, che dopo averlo veduto, han continuato a credere, che Raffaello avesse potuto eseguirlo innanzi le opere di città di Castello, che sì visibilmente gli cedono.

Se fu detto con giustezza, che nel Perugino apparisce già Raffaello, dirò con egual proporzione che nella Vergine Incoronata si antivede già la Trasfigurazione. Esse stanno pressochè in faccia nel Vaticano; e chi accusar mi volesse, le consideri; e se ne ha cuor, mi condanni.

E come se la palma, che ottenuto aveva con questo quadro, gli avesse dato animo a sempre far meglio, nel gradino, che vi sottopose, dispiegò un tal magistero, che da molti si credette averlo ei fatto molto dopo, ma ciò non è verisimile. Di esso gradino sono moltiplici le copie, alcune delle quali non senza merito (9).

Questa è l'opera, la quale veramente può riguardarsi come il primo passo di quella gran carriera, che sopra ogni altro in sì pochi anni egli corse. E del tempo stesso io penserei che fosse la Vergine, che offro di contro.

L'opinione comune è che l'eseguisse nella Scuola di Pietro; ma non essendoci prove di ciò, conviene starsi al carattere della pittura, la quale parmi che esca dalle forme un po' aride di quella Scuola.

Siccome poi si conoscono non meno di quattro belle copie antiche, ed una bellissima di questa vaghissima Vergine (10), ciò prova che fu tenuta per cosa rara fino dal suo comparire: nè per tale parmi che avrebbero gli scolari di Pietro riguardata l'opera d'un loro condiscepolo. Essa era in casa Staffa, da cui passò nella Conestabili di Perugia, che la tiene in quel gran conto che merita.

A questo, o al seguente anno debbe ascriversi la Sacra Famiglia, che or chiamerò della casa Castelbarco (11) di Milano, e che appartenne al Baron Taccone di Napoli; rara opera anch'essa, quantunque il volto della Vergine abbia leggermente sofferto dalla mano, che lo poliva in Napoli, o altrove. La composizione è conosciuta per l'incisione del Garavaglia, tratta da una copia ch'è in Pavia, presso i Malaspina (12).

Nè forse anderebbe molto lontano dal vero chi allo stesso tempo assegnasse l'altra Vergine, che offre un garofano

al divin Figlio, della quale (nota per le molte copie, e per le stampe) s'ignora veramente dove l'originale si trovi. Ma queste non sono che mie congetture, nate dai paragoni fatti; e che intendo sottoporre sempre al giudizio dei sapienti (13).

E a questo tempo ugualmente, se nol dipinse in Perugia, potrebbe appartenere il quadro della Tribuna di Firenze, che credevasi una volta il Ritratto di Maddalena Doni. Paragonato colla Vergine detta del Cardellino, che le sta presso, è incontestabile che è anteriore.

Alcuni, dietro a parecchi disegni che ne restano, e per una certa aria di famiglia che vi appare, han pensato che sia quello il ritratto di sua sorella. L'egregio Illustratore della Galleria Fiorentina (14) scrisse che vi è « grazia nel « disegno, e vivissima espressione dell'animo mansueto e « gentile ». Per questo, e per la sua singolarità, che ha dato motivo a opinioni diverse, ho creduto di offrirne di contro l'intaglio.

In fine possono a questo tempo assegnarsi il San Giorgio, e il San Michele, due piccoli quadretti del Museo di Parigi, non citati dal Vasari, ma dal Lomazzo (15). Egli aggiunge un altro San Giorgio « fatto pel Duca d'Urbino « sopra un Tavoliere »: ed è forse quello, che si conserva nell'Imperial Galleria di Pietroburgo.

Del resto, si può ragionevolmente render conto delle opere maggiori di questo celeste Artefice: ma con difficoltà si potrebbe assegnare un tempo determinato alle minori; sicchè non aggiungeremo parola su quanto altro può avere eseguito nella sua permanenza in Siena (16).

Mentre colà trattenevasi, scrive il Lanzi, « che avean « sentito gli ottimati la decadenza della Scuola patria, e « la necessità di valersi di forestieri »; e in ciò non avean torto.

Fioriva è vero la Scuola di Matteo di Giovanni, del quale si parlò nello scorso volume; alla quale, oltre i figli, facean corona altri studiosi, e forse Andrea del Brescianino,

il Capanna (17), Neroccio, e Bernardino Fungai, poichè, come sarà facile ad osservarsi da chi studia la Scuola Senese, gli artefici minori di quel tempo hanno fra loro una certa somiglianza, che difficilmente li fa distinguere gli uni dagli altri, ma non oltrepassa veruno di essi la mediocrità.

Il Peruzzi aveva cominciato a prendere in mano i pennelli, ma noto per anco non era; e Antonio Razzi, che certamente si era già condotto in Siena fino dal 1503, pare che fosse occupato in quel tempo a dipingere ne' due monasteri di Monte Oliveto, e di Sant' Anna, fuori della città (18).

NOTE

(1) Rappresenta lo sposalizio dell'Imperatore Federigo III con Eleonora Infanta di Portogallo, eseguito da Pio II quand'era Cardinale. Essa porta, ma in caratteri poco chiari, per esser la carta danneggiata dalle tarme: *questa e la quinta* .... n. V. *di Rafael*. In fatti, cominciando dalla finestra, è la quinta storia delle dieci. Il disegno, che si conserva in Firenze, rappresenta la Cavalcata d'Enea Silvio Piccolomini col Cardinal di Capranica, per condursi al Concilio di Basilea, ed è la prima storia presso la finestra entrando, a destra.

(2) Dove il silenzio nasconde la mano dell'amico officioso, che dà luce alle carte; e il quale talvolta è anche pagato d'ingratitudine, per serbar meglio il segreto.

(3) Non escluso il Cristo in gloria di S. Severo.

(4) Come nella prima presso la finestra, il giovine a cavallo, già notato da altri.

(5) Vasari, come si è detto.

(6) Le parole del Vasari sono le seguenti: « Il Pinturicchio ..... lo « condusse a Siena, dove Raffaello gli fece alcuni de' disegni e cartoni « di quell'opera; e la cagione ch'egli non continuò fu, ch'essendo in « Siena da alcuni pittori con grandissime lodi celebrato il Cartone che « Lionardo da Vinci avea fatto .... e similmente alcuni nudi fatti a con- « correnza di Lionardo da Michelangelo Buonarroti, molto migliori; ... « se ne venne a Fiorenza ». Nella vita del Pinturicchio avea detto che « gli schizzi e i cartoni di tutte le storie .... furono di mano di Raffaello « d'Urbino ». Per conciliare quest'apparente contradizione può supporsi, che terminasse in Firenze il resto dei disegni e cartoni, e li mandasse quindi all'amico. Per tale opinione sta la tradizione costante in Siena, come nota anche il Lanzi, e più d'ogn'altra cosa, il considerarsi, che appajono quelle storie tutte d'una mente, e d'una mano.

(7) E possono accertarsene coloro, i quali da Roma passando a Napoli, ne faranno il confronto con gli Apostoli del Pinturicchio, nel quadro del Museo Borbonico.

(8) Dai primi mesi del 1505, all'ottobre del 1506.

(9) Una fra le altre ne vidi a Spello presso il P. Guardiano dei Conventuali. L'originale, diviso in tre Storie (l'Annunziazione, l'Epifania, e la Presentazione al Trmpio) adorna la Galleria del Vaticano.

(10) Le prime sono in Perugia. L'altra, migliore di tutte, è in Lombardia presso il Sig. Oggioni, che fu incisa dal Caronni. L'intaglio che qui n'è dato, è della stessa grandezza dell'originale.

(11) La composizione è la stessa del quadretto ch'era nella Galleria Gerini, e di cui è la stampa fra le altre, fatte intagliare nel 1786 da Pagni e Bardi.

(12) Dopo la pubblicazione di questo volume della prima Edizione mi giunse il Catalogo del Museo Reale Spagnuolo, sì ricco di opere italiane, dove al Numero 798 trovasi citato come originale questo quadretto di Raffaello; che si nota essere stato dipinto nel 1507.

(13) Di questo quadretto è una bella e rara copia, che i periti attribuiscono al Sassoferrato, nella sagrestia della Santa Casa di Loreto. L'originale debbe essere in Inghilterra, e forse di doppia dimensione delle copie solite, avendo io veduto una stampa, eseguita in Londra, di tal misura. Quella, che apparteneva alla Galleria Aldobrandini, riportata dal D'Agincourt, (ora nella Galleria Camuccini) è forse dèllo stesso Sassoferrato.

(14) Tomo I, pag. 105 della Galleria del Molini.

(15) Lib. I, pag. 48.

(16) L'egregio Autore della Storia dell'arte Sig. Kugler, cita molti quadretti nelle Gallerie di Alemagna, che possono riferirsi a questo tempo.

(17) Diverso da Puccio Capanna, discepolo di Giotto. Questi fioriva nel 1500.

(18) V. Della Valle, Lettere Senesi, T. III, pag. 254.

CAPITOLO DECIMOSETTIMO

RAFFAELLO A FIRENZE

STATO DI QUELLA SCUOLA

MDVI A MDVIII.

Ciò posto, dobbiamo comprendere che nella Scuola Senese molto Raffaello aver non potea da sollevare il suo ingegno ad un meglio, verso il quale anelava; sicchè natural cosa è, che appena ebbe udito che il Gonfalonier Soderini aveva dato l'incarico a Leonardo da Vinci, ed a Michelangelo Buonarroti di adornare coi loro pennelli le pareti della gran sala della Repubblica, e che i Cartoni, già fatti, avevano levato grandissima fama; si ponesse in via per Firenze; ove giunse sul finir dell'ottobre dell'anno 1506, come s'è dimostrato.

Anche senza farla da romanzieri, possiamo con ogni verisimiglianza immaginare, che i suoi primi passi dovettero condursi a visitar le opere di Domenico del Ghirlandajo, e le famosissime di Masaccio, al quale portavasi somma venerazione da que' due stessi grandi emuli, che di poco avean terminato ed esposto i loro sublimi Cartoni.

E immaginare ugualmente possiamo le vane e vuote parole che gli avrà rivolte il Gonfaloniere, che sì poco sapeva d' Arti; che si era posto in gran ridicolo per la burla fattagli da Michelangelo (1); ma che si dava l'aria di proteggerle, perchè protette le aveva la famiglia di fazione opposta alla sua, che trovavasi allora in esilio. Ciascuno intende che parlo della Medicea.

Aveva Leonardo disegnato, nel suo Cartone, un abbattimento di cavalli: ed un correre alle armi, al suono delle

trombe, avea figurato Michelangelo nel suo. Andrea del Sarto allor giovinetto era presso a Pier di Cosimo, dove linea non segnava, che non fosse perfetta; mentre Bartolommeo della Porta, nel vigor dell'età, occupava nella Scuola il primo grado, dopo che il Vinci n'era partito (2).

Là, era Ridolfo (3) del Ghirlandajo giovinetto; là Raffaellino del Garbo; là un povero e buon figliuolo, che serviva di spasso a Michelangelo, ma che questi col suo pennello eternerà nella storia (4); là due compagni più che discepoli di Michelangelo e del Frate, Francesco Granacci e l'Albertinelli: là finalmente uno spirito privilegiato (5), che postosi sotto la disciplina di Leonardo, allorchè tornò di Milano (6), ne apprese in breve tempo sì fattamente le massime, che nessuno parmi averlo più somigliato. Parlo di Lorenzo Sciarpelloni. detto di Credi.

Di loro sarà da dirsi negli anni seguenti: giovi qui colla conveniente brevità, ma colla venerazione che ispirano, parlare di quei tre sommi, che soli basterebbero ad onorare non una provincia, ma una nazione.

E cominciando da Leonardo, cangiato colla fortuna del Moro, lo stato suo, partì da Milano, e venne (7) a Firenze nel 1499, col Paciolo; che scrisse (8) averlo accolto il Soderini, posto come pittore fra'suoi familiari, e assegnatogli conveniente provvisione: cosa taciuta dal Vasari, e che quindi dee parer inverisimile e pel silenzio del Biografo, e per l'altezza del suo animo, disdegnoso di servitù.

E tanto più sono indotto a non crederla, vedendo narrato che appena giunto a Firenze fece due opere, che sono rimaste assai famose nella memoria dei posteri, e che non potevano aver dipendenza cogli obblighi suoi verso il Gonfaloniere; il Cartone detto della Sant'Anna, e il Ritratto della Lisa del Giocondo.

Del primo scrisse il Vasari che « non pure fece maravigliare tutti gli artefici, ma finito che fu, nella stanza « durarono due giorni d'andare a vederlo gli uomini e le « donne, i giovani ed i vecchi, come si va alle feste so-

« lenni, per veder le maraviglie di Lionardo (9) ». Il Bossi lo descrive con molto sapere, nella sua opera del Cenacolo.

Il secondo lavoro, che fu il ritratto della Lisa del Giocondo, per sorte si è conservato sino a noi, ed è uno dei più rari ornamenti del Museo di Parigi. D'esso parlando il Vasari, scrive che in quella, « testa, chi voleva vedere « quanto l'arte potesse imitar la natura, agevolmente si « poteva comprendere, perchè quivi erano contraffatte « tutte le minuzie, che si possono con sottigliezza dipin-« gere (10) ». Nota lo stesso Biografo, che per dipingerla quale essa era, e per levar via quell'aria melanconica, che prende spesso chi sta immoto per farsi ritrarre, usò l'arte di tenere chi sonasse o cantasse, mentre la ritraeva: e così avvenne, che fu quell'opera « tenuta cosa maravigliosa, « per non essere il vivo altrimenti ».

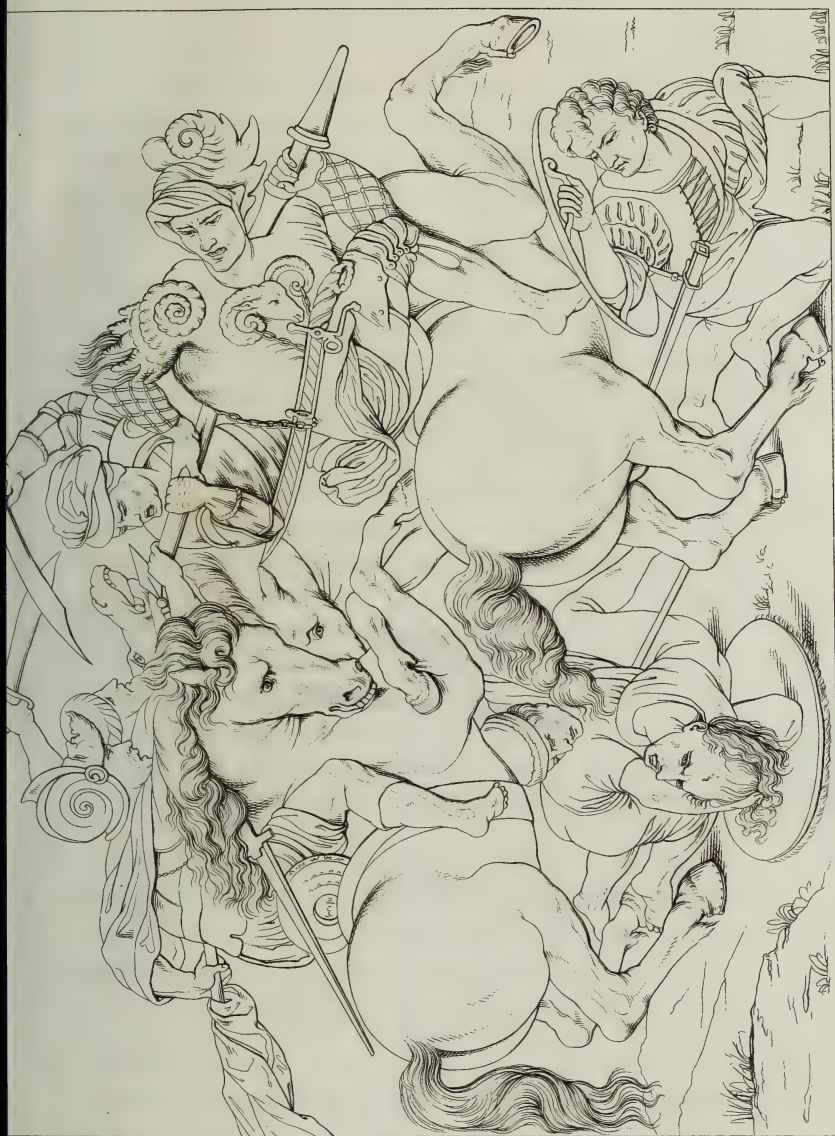
Spiegata sì grande eccellenza, è agevole comprendere come il Soderini desiderasse di giovarsi di lui, sperando di salire in fama per quella, che ne riporterebbe un tanto artefice. Sicchè gli allogò l'incarico di dipingere una intera parete della gran sala del Consiglio; per la quale « co-« minciò un Cartone, dentrovi la storia di Niccolò Picci-« nino Capitano del Duca Filippo di Milano, in cui dise-« gnò un gruppo di cavalli, che combattevano una ban-« diera, cosa eccellentissima..... perchè in essa non si « conosce meno la rabbia, lo sdegno e la vendetta negli « uomini, che ne' cavalli; tra i quali due intrecciatisi con « le gambe dinanzi, non fanno meno guerra co' denti, che « si faccia chi li cavalca nel combattere detta bandiera; « dove appiccato le mani un soldato, con la forza delle « spalle, mentre mette il cavallo in fuga, rivolto egli con « la persona, aggrapato l'asta dello stendardo per sgu-« sciarlo per forza dalle mani di quattro, che due lo di-« fendono con una mano per uno, e l'altra in aria con le « spade, tentano di tagliar le aste; mentre che un soldato « vecchio, con un berretton rosso (11) gridando tiene una

« mano nell'asta, e con l'altra inalberato una storta, me-
« na con stizza un colpo per tagliar tutte due le mani a
« coloro, che con forza digrignando i denti, tentano con
« fierissima attitudine di difendere la loro bandiera ec. »

Il merito di esso può desumersi dal poco, che restane ancora, e che riporto a destra. Si confronti col rimanente della descrizione, che ne diede il Vasari, e si vedrà qual perdita sia stata la dispersione di quella maraviglia dell'arte; considerando specialmente che anche quel poco è tratto non dall'originale, ma da una copia. Sia poi vero, o no, come narra lo stesso, che volendo colorir quella storia « nel muro ad olio, fece una composizione d'una
« mistura sì grossa, per l'incollato del muro, . . . che co-
« minciò a colare di maniera, che in breve tempo, veden-
« dola guastare, l'abbandonò »; certo è che si disgustò di questa gran opera; e che nel 1507 non era più Leonardo in Firenze (12).

A concorrenza di lui, fu dal Soderini quindi allogata l'altra parete della Sala, come già si disse, a Michelangiolo Buonarroti.

Di questo uomo straordinario (a cui la Provvidenza diede l'ingegno pari a quello dell'Alighieri, al quale tanto si rassomiglia, e che vissuto glorioso in due secoli, coprirà colla sua ombra pressochè tutta l'Epoca seguente, gran scultore, grand'architetto, e gran pittore) molto egregiamente trattò G. B. Niccolini, quando parlò del Sublime, che portato aveva in tutte le Arti (13). Ei più d'ogni altro era nato per intenderlo, perchè più d'ogn'altro lo sentiva in se stesso: sì che, mirando sempre al grande, al sommo, al trascendente, non potè piegar l'animo intollerante ai modi, per cui si ottengono la gentilezza e la grazia.

Tra i vanti di Domenico Ghirlandajo notammo quello d'averlo avuto a discepolo nel disegno; dalla cui Scuola passò presto a quella di Bertoldo scultore, sotto il quale diede i primi saggi della sua perizia nei marmi. Ma dovendosi da noi considerare come pittore, indicheremo col

Vasari e col Condivi che fintanto ch'ei fu presso Domenico, disegnò molto, e specialmente in penna, ma non solea colorire. Passato a star con Bertoldo, « disegnò varj mesi « nel Carmine alle pitture di Masaccio; dove con tanto « giudizio quelle opere ritraeva, che ne stupivan gli arte- « fici .... e gli cresceva l'invidia insieme col nome ». Là ebbe luogo l'avventura sgradevole col Torrigiano; che punito ne fu non solo colla disapprovazion generale, ma colla necessità di esiliarsi dalla patria, pressochè per tutta la vita (14). Dopo le varie opere su marmo eseguite in Firenze, condotto a Roma, fu posto col Cardinal S. Giorgio, dove disegnò quel S. Francesco, colorito da un pittor dozzinale, e che vedesi ancora in S. Pietro in Montorio (15). Là continuò le opere di scultura, finchè tornato a Firenze, vi scolpì quel gran David, che resta sempre nella piazza, già dei Signori, come monumento del suo merito e della malignità de'suoi cittadini (16).

In questo tempo, narra il Vasari che colorì il tondo famoso per Angelo Doni, che si è dato nella prima edizione alla Tav. LXXXV, e che sembra il primo, se pur non è il solo, quadro di cavalletto dipinto da Michelangelo (17).

Dopo esso, diede mano a principiare il famoso Cartone, a concorrenza con Leonardo, che riporto a sinistra, pel quale tolgo ad imprestito le parole del Vasari, come ho fatto per quello di Leonardo, non credendo potersi dir meglio, e più brevemente di lui.

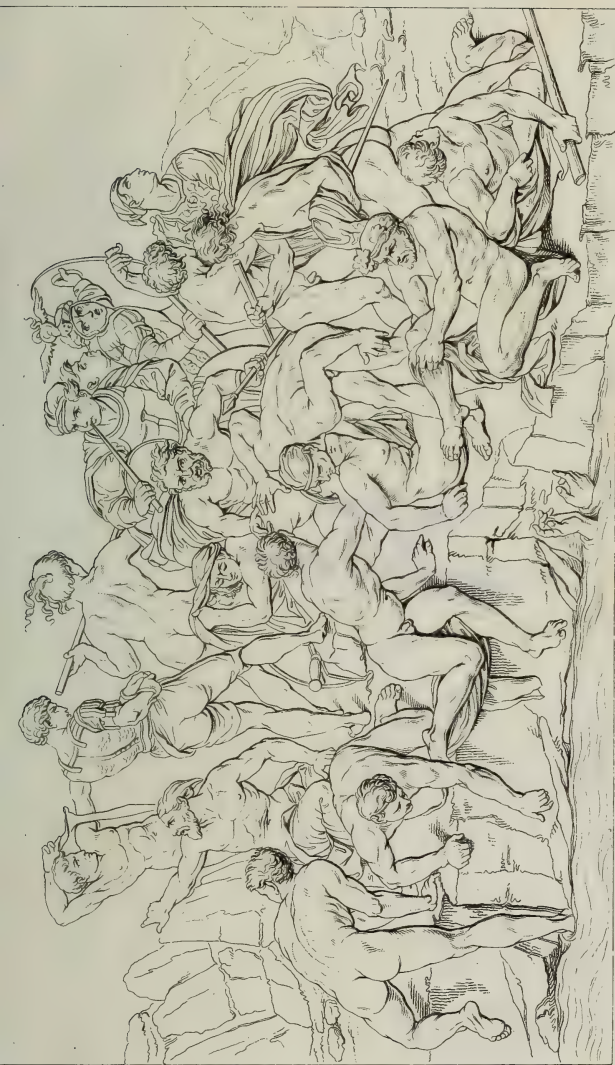
« Presese per subietto la guerra di Pisa .... ed empiè il « Cartone d'ignudi, che bagnandosi per lo caldo nel fiu- « me d'Arno, in quello istante si dava all'arme nel cam- « po, fingendo che gl'inimici li assalissero; e mentre che « fuor delle acque uscivano per vestirsi i soldati, si vede- « va dalle divine mani di Michelangelo chi affrettare lo « armarsi per dare ajuto ai compagni, altri affibbiarsi la « corazza, e molti mettere altre armi indosso .... Era fra « le altre figure un vecchio, che aveva in testa per farsi « ombra, una ghirlanda di ellera, il quale, postosi a se-

« dere per mettersi le calze, non potevano entrargli per
« aver le gambe umide dall'acqua, e sentendo il tumulto
« de' soldati e le grida ed i romori dei tamburi, affrettan-
« do tirava per forza una calza; ed, oltrachè tutti i mu-
« scoli e nervi della figura si vedevano, faceva uno stor-
« cimento di bocca, pel quale dimostrava assai quanto
« e'pativa. e che egli si adoperava fino alle punte de' piedi.
« Eranvi . . . . . di stravaganti attitudini . . . . . chi ritto,
« chi ginocchioni, o piegato, o sospeso a giacere . . . . per-
« lochè gli artefici stupiti ed ammirati restarono . . . . e
« tutti coloro che studiarono su quel Cartone . . . . diven-
« tarono in tale arti eccellenti (18) ». Quanto ne resta è
intagliato di contro. È però cosa rincrescevole per lo storico il dover confessare, che la gara per sì bell'opera facesse nascere tra Michelangelo e Leonardo un mal umore, che si convertì presto in aperta inimicizia.

Pare che al giungere di Raffaello in Firenze veruno dei due grandi emoli fosse in patria; chè Michelangelo si era condotto a Bologna, per porsi agli ordini di Papa Giulio; e Leonardo forse già si trovava fuori di Toscana, perchè non sappiamo che dopo il Cartone, terminato molto prima di quello di Michelangelo, si occupasse ad altro. Nel 1507, come si è veduto, era in Milano.

Quello però, che sembra verisimile (19), è che Raffaello non conoscesse allora veruno dei due, non essendocene rimaste notizie; ma ben s'introdusse nell'amicizia e quindi nella familiarità di Bartolommeo dalla Porta, che fattosi da poco religioso in S. Marco, è rimasto famoso nella storia della pittura sotto la denominazione del Frate.

Nessuno scrive di qual condizione egli fosse. Nacque in Savignano, villa presso Prato, nel 1469; e pare che da fanciullo, mostrando inclinazione al disegno, Benedetto da Majano, che avea comprato un podere presso a Prato, lo conoscesse, lo prendesse in affezione, e che col suo « mez-
« zo fosse acconcio con Cosimo Rosselli ».

Nulla ci è detto de'suoi studj; nulla delle sue prime ope-

G. Rossi inc.

IV

re; se non che il Vasari ci avverte, che « cominciò (lasciato il Rosselli) a studiare con grande affezione le opere di Leonardo »: ma quando, e quali esse furono s'ignora. Abbiamo veduto che Leonardo restò in Firenze sino al 1483: che le poche cose, fatte in Milano, erano o là rimaste, o passate oltramonti: sicchè siamo costretti a credere che gran profitto traesse il giovine Bartolommeo dal poco, che il Vinci avea di sua mano lasciato in patria.

Checchè se ne voglia pensare, sarà forza di convenire, che non ebbe torto il Vasari, allorchè scrisse, parlando dei due quadretti dipinti per Pietro del Pugliese « che non è possibile a olio poter far meglio ». Uno di essi è di contro intagliato (20).

Con questi primi saggi nell'arte, è facile intendere come presto salisse in grido, e pei meriti suoi, e per la potenza e il seguito della fazione, a cui apparteneva.

E come nei nostri, anco negli antichi tempi, appartenere a una fazione era gran mezzo d'accrescere la propria fama, che tanto più si dilata quanto la parte è più estesa. E la fazione del Savonarola era in Firenze estesissima, e tanto radicata nelle menti e nei cuori, che ha continuato a darne prova sino ai dì nostri (21).

A queste considerazioni in Fra Bartolommeo, si univa un merito vero, per cui, se non giunse a superare il Vinci ed il Buonarroti, andò loro molto d'appresso, come apparirà nell'altre sue opere. In ogni modo, nella loro assenza egli era la stella della Scuola; e se una certa debolezza di animo era in lui, non ne viziava nè il merito, nè l'integrità.

Quella dimostrato egli avea nella sera, in cui da gente armata, con risoluzione assalito il convento di San Marco, dov'egli era in compagnia de' più caldi fautori di Fra Girolamo, fè voto al Cielo di consacrarsi interamente al suo servizio, se scampava da quel pericolo: voto, che strettamente mantenne, non solo vestendo l'abito di S. Domenico, pressochè subito, ma non curando anche di toccar più pennelli. E così pare che continuasse per quattro interi anni.

Ma consideratosi dal Superiore come dal suo Ordine si era elevata la gloria della Pittura per le opere dell'Angelico, desiderò che si accrescesse con quelle del nuovo religioso, di maniera che « da lui pregato e dagli amici « suoi (22) più cari . . . . cominciò la Tavola di S. Ber« nardo . . . . e fece per Angelo Doni una nostra Donna, di « straordinaria bellezza (23) ».

Fu in questo tempo che Raffaello giunse in Firenze. Entrava fra Bartolommeo nell'anno 38 dell'età sua, nel ventesimo terzo il giovine Urbinate. Figurandosi i primi colloquj di quelle due anime candide, destinate a dare al mondo l'esempio di tanta gloria, e alla posterità il modello di tante virtù, si ha di che inorgoglirsi dell'umana natura. E possono a lor senno tanti begl' ingegni depravati andare a spiare nei più intimi nascondigli del cuore gli arcani, e chiamare in lor soccorso gli effetti delle più vili passioni, per degradare la nostra anima. Finchè la storia ci conserverà i nomi di Socrate, di Cicerone, di Trajano, di Raffaello, e di Wasington, sorgerà una voce dalla nostra coscienza, che griderà loro: Mentite.

Dicesi che, in contraccambio di quanto apprese da lui, Raffaello svelasse a Fra Bartolommeo le teoriche della prospettiva; cosa, che non so come possa impugnarsi da taluni, quando il Vasari (che qui non vorrà tacciarsi di parzialità verso i suoi Fiorentini) dice in lettera che « insegnò i termini buoni della prospettiva a Fra Bartolom« meo »; e quando poi si rifletta che veniva da una Scuola, dove benissimo si conoscea la prospettiva, e per gli studj che Pietro Perugino ne avea fatti, e per gl'insegnamenti che ne avea dati, antecedentemente a lui, Piero della Francesca.

Con Fra Bartolommeo dovè Raffaello conoscere l'Albertinelli, che resta nella storia come un esempio di più dei legami, che sogliono stringere i contrarj: perchè raramente s'incontrano umori più differenti, e amici più costanti di quello, che furono l'uno verso l'altro que' due pittori (24).

Era Fra Bartolommeo savio, devoto, e morigerato: fu l'Albertinelli « inquietissimo, di buon tempo nelle cose del « vivere, e carnale in quelle d'amore ». E dove il primo, per servire più quietamente al cielo, ritirossi in un chiostro: il secondo, per viver meglio sulla terra, « fuor della « porta S. Gallo aperse una bellissima osteria; dicendo aver « presa un'arte, la quale era senza muscoli, scorti e pro- « spettive: .... che quella imitava la carne ed il sangue; « e questa faceva il sangue e la carne: che quivi ogni ora « si sentiva, avendo buon vino, lodare; e a quella si sen- « tiva ogni giorno biasimare ». Le quali cose, scritte dal Vasari, ho voluto ripetere, e per dare un'idea della bizzarria degli umani cervelli; e per mostrare che ciò non gli tolse di poter dipingere con gran sentimento religioso quadri devoti; come appar da quello, che può valer per tutti, e che offro intagliato di contro; dove non si saprebbe che cosa lodar maggiormente dell'affetto, della purezza, e della verità.

Fu esso eseguito nel 1503, tre anni prima che Raffaello giungesse in Firenze: e sebbene a lui non sarà avvenuto quello che a molti altri avvenne, da'quali « era presa la « mano di Mariotto per quella del Frate » come il Vasari scrisse; non può aver certamente negato le debite lodi ad un'opera, dov'è tanta castigatezza di contorni, vigore di colorito, e semplicità rara di composizione e di mosse. Antecedentemente avea terminato la parte inferiore del Giudizio Universale, che Gerozzo Dini avea fatto eseguire all'amico, dal quale era stato cominciato, quindi interrotto, allorchè prese l'abito religioso, e che Mariotto condusse con tanto amore, da dargli « come gli diede grandissimo « credito nell'arte ». Consumato poi dai vizj più che dall'età, terminò la vita di 45 anni, lasciando discepoli, che si acquistarono fama, come vedremo.

Il Vasari, forse per inavvertenza, usa una frase ambiziosa, scrivendo che « Raffaello venne per imparar pittura « in Firenze (25) ».

Chi aveva fatto i disegni per le storie di Siena, e dipinta la Vergine Incoronata per Maddalena degli Oddi, non aveva bisogno strettamente d'imparar pittura; ma due cose sono per altro innegabili: la prima che la maniera larga di Masaccio, come i Cartoni di Michelangiolo e di Leonardo, non l'abbian posto nella via di quel maestoso comporre, di cui si fece maestro al di sopra d'ogni altro: e che il colorire più vivo di Fra Bartolommeo non gli abbia fatto migliorare le tinte. E prova ne sono le opere eseguite dopo questo tempo. Furono esse:

Due quadri per Taddeo Taddei: la Vergine per Lorenzo Nasi: i Ritratti d'Angelo e Maddalena Doni: la Sacra Famiglia per Domenico Canigiani: la Deposizione per Atalanta Baglioni, col quadro per le Monache di S. Antonio di Padova in Perugia: la Vergine in trono per li Dei, lasciata imperfetta; e in fine la Vergine, detta la bella Giardiniera, per Siena.

I due primi quadri erano sempre in Firenze a tempo del Vasari; e di loro scrive che « tenevano della maniera di « Pietro, e dell'altra, che poi studiando apprese, molto « migliore (26) ». Ciò significa, che furono fatti dopo la « Vergine per i Servi di S. Fiorenzo tutta Peruginesca; e dopo l'opera di San Severo, ai Camaldolensi, che tien tanto di quella maniera; in conseguenza dopo il 1505.

La terza opera, fu la celebre Vergine per Lorenzo Nasi, che adorna ora la tribuna della R. Galleria Fiorentina. Se n'eccettuiamo le due teste dei putti, troppo forse strettamente imitate dal vero, è opera eccellente, e quella, che più disvela la grand'arte di Raffaello nel divinizzare le forme terrestri; perchè nessuno potrà negare che si giovasse delle sembianze di Maddalena Doni, che ritrasse poco prima, o poco di poi. Ella può vedersi di contro.

Il Vasari, dopo averne lodato la naturalezza grande, aggiunge che la testa « è piena di grazia e di soavità »; e l'egregio Illustratore della Galleria Fiorentina, dopo aver detto con molta ragione, che fra « le Madonne di Raffaello

« questa merita d'essere annoverata fra le più insigni »: conclude, che da essa debbe indursi « che le maniere di « questo artefice si distinguono più dal meccanismo che « muta, che dall'ingegno che cresce ». Alla qual sentenza non solo farò eco, ma vi aggiungerò che il Cavalier Tommaso Puccini, uomo che vedea molto addentro nelle Arti, osservò nelle sue Note al Vasari, che « Raffaello abbellì la « sua maniera e l'ingrandì, ma non la variò nè allora, nè « in seguito, avendo fino al termine della vita perfezionato e nobilitato sempre quella, ch'erasi formato in principio (27) ».

I due ritratti di Angelo e Maddalena Doni sembrano essere stati la seconda prova della perizia di Raffaello nel ritrarre; e chi ben li riguardi conoscerà già in essi anticipatamente Giulio II, e Leon X. Finchè si vedevano sudici, più bella sembrava la donna; ma politi che furono, apparve la gran vita in Angelo, dimostrando fin da quel tempo l'artefice che nel rappresentar le teste virili egli era ben presso alla perfezione. Si danno intagliati ambedue.

La somiglianza delle forme di Maddalena con quelle della Vergine del Cardellino, è cosa visibile, e ciascuno può farne il confronto.

Condusse di poi per Domenico Canigiani quella bella Sacra Famiglia, dove effigiò « la nostra Donna, col putto « Gesù, che fa festa a un S. Giovannino portogli da S. Elisabetta .... che guarda un S. Giuseppe appoggiato con « ambe le mani a un bastone .... e tutti par che stupiscano « nel vedere con quanto senno in quell'età sì tenera, i due « cugini, l'uno riverente all'altro .... si fanno festa ec. »

Due Gallerie si disputano l'originale di questo quadro, la Reale di Monaco, e la privata de' Rinuccini di Firenze: l'ufficio dello storico è d'indicarli; lasciandone ai periti dell'arte il giudizio (28).

Gettato poi sulla carta il primo schizzo, ed eseguito in Firenze il cartone della Deposizione famosa per Atalanta Baglioni, andò Raffaello a Perugia per colorirla.

Quando non ci fosse rimasto di questa grand' opera se non lo schizzo, che offro intagliato di contro, esso solo mostrerebbe il progresso, che ogni giorno facea Raffaello nell' armonica disposizione delle sue figure (29).

Tra le opere, fatte prima di condursi a Roma, è questa Deposizione la più importante, la più grandiosa, e quella in cui tutti appariscono i germi di quell' alto sapere, che dimostrò nelle susseguenti: sì che, tornando anco dalla visita del Vaticano, si può scendere al palazzo Borghese (30), ad ammirarvi questo bel lavoro, senza temere che diminuisca il concetto impresso nella mente, alla vista de' suoi maggiori portenti.

« Il Cristo morto è condotto con tanta freschezza e sì
« fatto amore, che a vederlo pare fatto pur ora. Immagi-
« nossi Raffaello nel componimento di quest' opera il do-
« lore che hanno i più stretti ed amorevoli parenti nel ri-
« porre il corpo d' alcuna più cara persona, nella quale
« veramente consista il bene, l' onore, e l' utile di tutta
« una famiglia .... e chi considera la diligenza, l' amore,
« l' arte e la grazia di quest' opera, ha gran ragione di ma-
« ravigliarsi .... per l' aria delle figure, per la bellezza
« dei panni, ed in somma, per un' estrema bontà ch' ell' ha
« in tutte le parti (31) ».

D' ugual merito è la predella, dipinta solo a chiaroscuro, che or si ammira nella Galleria del Vaticano, rappresentante la Fede, la Speranza, e la Carità.

E di questo anno, e non prima, debb'essere il quadro per le Monache di S. Antonio, di cui scrisse il Vasari « es-
« sere il Dio padre bellissimo .... e l' opera certo mirabi-
« le.... e da tutti i pittori lodata ». Per gran tempo si è creduto che perduta fosse questa opera singolare: della quale si commendarono le arie delle teste belle e dolci, « e le
« varie acconciature di capo di Santa Margherita (32) e
« di Santa Caterina, cosa rara in quei tempi ».

E non meno lodati furono i quadretti del gradino, che andarono dispersi (33). La tavola, in ottimo stato di con-

servazione, adorna il R. Palagio di Napoli, non il Museo Borbonico, come altri scrisse. Ignorasi la sua provenienza. Chi dice dalla famiglia Colonna di Roma, chi lo crede venuto di Spagna con Carlo III.

Tornato Raffaello in Firenze, cominciò il quadro (34) per li Dei, (ora nella Galleria del Real Palagio dei Pitti) che dovea porsi nella loro Cappella in Santo Spirito, che lasciò imperfetto, e tale rimase nella sua eredità: quindi pose mano, e diede compita, eccetto il panno, che lasciò a terminare a Ridolfo del Ghirlandajo, la bella Vergine, che poi Francesco I comprò dalla famiglia di Siena, per la quale era stata eseguita; e che ammirasi ancora nel R. Museo di Parigi.

Non si ha notizia del nome di essa famiglia: ma convien credere o che il prezzo dato fosse considerabilissimo, o che il capo di quella avesse un picciol animo, poichè si privava d'una tal opera.

Se la Vergine non può lottare per la maestà con altre dipinte dopo, vi appare un progresso visibile nei modi dell'arte, con una grazia che incanta. Naturali sono le mosse, belli i panni, e il paese bellissimo. Per esso, e per l'aria della testa, fu detta la bella Giardiniera (35).

Questo fu l'ultimo lavoro, con cui salutò la patria nostra, per condursi ad eseguire le ispirazioni di quel gran Pontefice, che non *sapendo di lettere* (36), com'ei diceva, ben però ne intendea l'importanza; e che, chiamando a Roma Raffaello, e Michelangelo, la coronò d'una gloria, che risplende ancora a traverso degli anni; e che, quando il tempo ne avrà distrutto i monumenti, a risplendere continuerà nelle carte, dove gli hanno eternati i bulini.

N. B. Le giunte sul Cenacolo di Foligno, in Firenze, attribuito a Raffaello, si troveranno in fine del Volume.

NOTE

(1) Quando fu scoperto il David di Michelangelo, chiesto il parere al Soderini, egli, per dir qualche cosa, trovò che aveva il naso troppo grande. Michelangelo, preso in mano, senza che quegli se ne accorgesse, un poco di polvere di marmo, cominciò collo scarpello a fingere di levargli quel di più, che, a dir del Gonfaloniere, gli faceva il naso grosso: e, ad ogni colpo di martello, lasciava cader la polvere, che aveva in mano.

Quando gli parve tempo di finir la burla, s'arrestò, dimandandogli: Che ve ne pare? Benissimo, rispose quel babbione: tu gli hai proprio dato la vita. V. Vasari.

(2) Michelangelo non avea per anco nulla colorito di grande.

(3) Avea ventun'anno.

(4) Il Bugiardini.

(5) Di lui si parlerà in appresso.

(6) Leonardo ci ha lasciato scritto, che andò a star con lui « ai 14 « d'aprile del 1505 ». Vedi Amoretti, pag. 99.

(7) Altri vuole dopo il 1500. Ved. Amoretti, pag. 87.

(8) Nella Prefazione al suo Euclide illustrato.

(9) Nella Vita di Leonardo.

(10) *Ib.*

(11) Si noti questa particolarità, da cui si dovrebbe credere che il Cartone fosse eseguito a colori.

(12) Il 5 Luglio era a Vaprio, di dove scrive a sua madre ec. V. Amoretti, pag. 101.

(13) Del Sublime, e di Michelangelo, Orazione per l'Accademia delle Belle Arti di Firenze, l'anno 1825.

(14) Il Cellini lo narra con tutte le particolarità, udite dal Torrigiano, per sua difesa: « Andavamo ad imparare da fanciulletti nella chiesa « del Carmine, dalla cappella di Masaccio; e perchè il Buonarroti aveva « usanza d'uccellar tutti quelli che disegnavano, un giorno in fra gli altri « dandomi noia il detto, mi venne più stizza che il solito; e, stretta la « mano, gli detti sì grande il pugno sul naso, ch'io mi sentii fiaccare « sotto il pugno quell'osso e tenerume del naso, come se fosse stato un « cialdone; e così segnato da me ne resterà fin che viva ». Il Vasari aggiunge, nella Vita del Torrigiano, che « Lorenzo il Magnifico n'ebbe tanto « sdegno, che se non si fuggiva di Firenze, n'avrebbe ricevuto qualche « grave gastigo ».

(15) Il Titi, nella Guida di Roma, scrive che fu colorito da Giovanni de' Vecchi. Il Bottari nelle note al Vasari mostra, che Giovanni non era nato. V. Vasari, ed. di Siena T. X, pag. 42.

(16) Ho detto altrove, ma qui è luogo di ripetere, che nelle Storie Fiorentine di Marco Parenti (MS. nella Magliabechiana) trovasi, al T. VI, anno 1504, che quella statua mirabile « guardavasi la notte, per causa « *degli spiacevoli e invidiosi*. Finalmente alcuni giovinastri assaltarono le « guardie; e *con sassi percossono la statua*, mostrando volerla guastare: « onde conosciuti l'altro giorno, ne furono presi dalli Otto, e rimasero « condannati nelle Stinche (con prigionia) circa otto ». Questo fu il premio, dato da' suoi cittadini, alla prima grand' opera di quel gran Genio.

(17) Si veggano le particolarità su questo quadro nella Vita del Vasari.

(18) Nel Vasari è la nota dei Pittori, che vi studiarono. Il Cartone di Leonardo fu tagliato e disperso, non si sa come, nè da chi. Quello di Michelangelo scrive il Vasari, nella vita di Baccio Bandinelli che nel 1512. « nel tumulto per la rinnovazione dello Stato, Baccio da se solo segreta- « mente lo stracciò in molti pezzi ». Le due stampe che ne ho date, derivano da due copie antiche: una (del Cartone di Leonardo) in casa Rucellai di Firenze, riportata anco nell'Etruria Pittrice: l'altra trovata in Inghilterra dai fratelli Schiavonetti, che la intagliarono. Siccome è certo che il Granacci ne fece una copia in piccolo, potrebbe esser che fosse quella.

(19) Il Pelli, nel suo Saggio della Galleria di Firenze; dice: (T. II, pag. 179) che trovasi alla Corte di Toscana « un prezioso ritratto di Raf- « faello dipinto da .... Leonardo da Vinci. Egli è in un quadretto con « testa giovenile in faccia ec. » I periti dell'arte lo tengono per opera di altra mano. L'ho voluto notare, acciò gli stranieri non siano indotti in errore.

(20) Si conservano nella R. Galleria di Firenze.

(21) « Fino alla metà del caduto secolo la mattina de' 23 di Maggio « (giorno del suo supplizio) si trovava ciò che chiamasi in Firenze la « *fiorita*, sparsa sulla piazza, nel posto, dove fu bruciato, come suol farsi « davanti alle chiese ». Pignotti, Storia di Toscana, Lib. V, c. II, ed ei n'era stato testimone di veduta.

(22) La Tavola del S. Bernardo è nella Galleria dell'Accademia di Firenze; ma guasta in qualche luogo.

(23) Ora nella Galleria Corsini di Roma.

(24) Una simile unione si è ai tempi nostri veduta fra il Conte Alfieri e l'Abate di Caluso; tanto nei lor caratteri opposti, quanto erano anche nella maniera di scrivere.

(25) Vasari, nella Vita dell'Albertinelli.

(26) Queste sono le parole del Vasari, da cui resulta che in ambedue i quadri era un principio della seconda maniera; il Quatremere (male intendendo il Vasari stesso) scrive al contrario, che « uno ricordava an- « cora la scuola del Perugino, l'altro annunziava già la seconda maniera « di Raffaello ». Pag. 34, ed. di Milano.

(27) V. Vasari del Passigli, pag. 517, nota (30).

(28) Ved. Antologia di Firenze, T. I, pag. 455.

(29) Pubblicato già dal Rechberg, e intagliato sull'originale posseduto dal Baron' Camuccini.

(30) Dove si ammira questa Deposizione di Raffaello.

(31) Vasari, nella Vita.

(32) Non S. Cecilia, come dice erroneamente il Vasari.

(33) Il Sig. Rumhor scrisse nel 1821 che quella parte di gradino, il quale rappresenta « Cristo che porta la Croce, e dove sono (secondo il Va-« sari) bellissime movenze di soldati, che lo strascinano, trovavasi nella « Collezione del Sig. Conte Rechberg, a Monaco ». V. Antologia di Firenze, T. I, pag. 457.

(34) Le particolarità su questo quadro possono vedersi nella nota (40) alla Vita di Raffaello del Vasari, edizione del Passigli.

(35) Fu assai bene intagliata dal Sig. Denoyers.

(36) Scrive il Vasari, nella Vita di Michelangelo, che « richiesta S. San-« tità di parere se (nella sua statua) dovesse porre un libro nella sini-« stra, rispose: *mettivi una spada, che io non so lettere* ».

AVE MARIA ✦ GRA P

CAPITOLO DECIMOTTAVO

PIETRO PERUGINO

E I SUOI PRINCIPALI DISCEPOLI

MCIV A MCXII.

Ma prima d'accompagnare il giovine Urbinate nel gran teatro delle sue glorie, debbesi considerare quanto a gara operarono, verso quel tempo, alcuni fra' suoi condiscepoli e il celebrato maestro.

Tra quelli ragion vuole che primo si nomini Bernardino Pinturicchio, il quale, terminate le storie di Siena, si condusse a Spello, dove era stato già innanzi, e dove coi saggi dati, e che restano ancora nella cappella di S. Maria Maggiore, lasciato aveva gran desiderio di sè. Quantunque opera insigne, per quanto io posso giudicare, non sono essi per altro da potersi mettere a confronto, anche dedotta l'invenzione, con gli affreschi Senesi (1).

Ma nella tavola, per cui fu colà chiamato, e che ancor si vede nella chiesa di S. Andrea, parmi che di tanto superasse se stesso da poter venire in concorrenza col maestro medesimo. Ben disegnata, ed egregiamente incisa trovasi al N. LXXXVII della prima edizione, e l'offro rintagliata di contro (2).

Se la composizione non esce dal solito metodo della Vergine in trono col divino Infante, e quattro Santi all'intorno, è d'una gran varietà nelle arie delle teste; e il piccolo S. Giovanni di tal vaghezza, che fu da taluni creduto che fosse dipinto da Raffaello (3). Ma se ben si osserva, il

Salvatore fanciullo e il volto della Madre non gli cedono in grazia; mentre le sembianze dei Santi all' intorno fanno comprendere come a gran passi andavasi alla eccellenza dai principali allievi di quella mirabile Scuola.

Se non che superiore nella grazia come nell' accurata esecuzione gli è una Vergine col Putto, che ammirasi in San Severino, degna quasi di venire attribuita a Raffaello, a cui tanto somiglia (4). Questo, il quadro di Spello, e la Sagrestia Senese, tutto considerato, sono le opere più belle di sì raro Artefice.

Oltre ai pregi notati anche al Capo VIII, fu valente nelle prospettive, e nelle grottesche che cominciò ad usare prima d'ogni altro; e grandioso negli edifizj, che introduce nelle composizioni. Nel disegno fu inferiore al Vannucci.

La natura del mio lavoro non consente, che si narrino minutamente i particolari della vita di lui, che uno fu dei primi fra i secondi; e come fu richiamato in Siena; e come varie tavole vi dipinse; e come infermatosi, e indegnamente trattato da una perfida moglie, finì miseramente la vita (5). Tutto ciò può vedersi nei biografi.

In sua compagnia furono nei primi anni, quell' Andrea Luigi d'Assisi, detto l' Ingegno, Gianniccola Manni, il Melanzio, Tiberio pur d'Assisi, lo Spagna, di cui diremo; riserbando all' Epoca seguente i varj altri, che continuarono a rappresentarne la Scuola dopo anche la morte di Raffaello. Anzi è da notare, come rimasero tenaci di certe forme che li distinguono, benchè coetanei, dai discepoli del Sanzio.

E cominciando dall' Ingegno, pare che avesse gran disposizione a migliorare la maniera del maestro, come poi fece Raffaello; e ne sia prova la tavoletta, che riporto intagliata di contro. Tutte vi appariscono le regole della Scuola, e soprattutto grazia, disegno, e verità. Molto egli debbe avere ajutato Pietro nei primi suoi lavori, poichè rarissime or sono le opere sue (6). La Madonna, che gli attribuisce l'Orsini, nella chiesa della Sapienza Vecchia, non gli (7) appartiene. La tavola, che esisteva in S. Maria

Nuova di Perugia, disparve nel 1797. Probabilmente è quella che vedesi nel Museo di Parigi (8): d'altre sue opere certe non è notizia (9).

Gianniccola fu, secondo il Mariotti, quello che più ajutò il maestro, e contrasse quindi una tal pratica nell'imitarne la maniera, che non dubito essere di lui molte piccole Vergini, col divin Figlio in braccio, senz'altri accessorj, o adornamenti, che si veggono ripetute in molte gallerie, che ingannano facilmente gli occhi dei meno esercitati, e qualche volta quelli ancora degli esperti (10). Dal Mariotti sappiamo che nel 1493 fece il contratto per dipingere la stanza destinata alla mensa dei Priori del Magistrato; con obbligo di dipingervi la Cena di N. S. (11).

Questa Cena, che sarebbe stata opera importantissima per l'argomento, o non fu eseguita, o è stata distrutta, non serbandosene traccia nel pubblico Palazzo. E la causa forse ne fu, che in quel tempo, cominciata la gran Sala del Cambio dal maestro, dovè Gianniccola impiegare ivi l'opera sua. E come colui, che più poteva imitarne lo stile, gli furono quindi affidate le pitture della cappella, e anticipati danari (12); nonostante i quali, non compiendo quanto aveva promesso, dovè poco dopo un suo amico solennemente obbligarsi per lui, con penale più che triplicata sul prezzo del lavoro (13). Fu questa cappella in fine terminata; ma le istorie di San Gio. Batista da lui dipinte nelle pareti, scrive l'Orsini nella Guida, che « nelle atti« tudini, nella maniera di comporre, come nel disegno, « non hanno la grazia di quelle del maestro ». Ciò parrebbe indicare che le colorisse, e le componesse anche da sè. L'opera migliore di questo Artefice, dove ha rappresentato il Salvatore con S. Tommaso, rimane in Perugia, nella chiesa di tal nome.

Il Melanzio non fu nominato dal Vasari fra i discepoli di Pietro; e poco o nulla ne scrive l'Orsini. Una bella tavola di lui, copiosa di figure, è a Monte Falco, di cui si crede nativo; e vi è la Vergine di contro.

Il colorito d'ambedue questi discepoli mi parve assai meno forte e sentito di quello, che vedesi generalmente nei quadri di Pietro e dei principali della Scuola; ma non mancano nelle altre parti di una certa grazia.

Al contrario, è accesa di colore, ugualmente che piena di grazia l'altra Vergine, la qual parvemi delle più avvenenti fra quelle della Scuola, che si ammira pur essa in Montefalco, lavoro di Tiberio d'Assisi. Dubito assai che l'Orsini non la vedesse, altrimenti non avrebbe scritto che le « opere di lui (14) non sono così felici, come quelle » de' suoi condiscepoli. Ne sia prova l'intaglio della Vergine citata, che pongo a destra.

In Santa Maria degli Angeli d'Assisi l'atrio della cappella delle Rose ha quattro sue storie con fatti della Vita di S. Francesco (15). Egli non trovasi fra i molti discepoli di Pietro nominati dal Vasari; ed ignoto è l'anno della sua morte.

Succede finalmente Giovanni Spagnuolo, detto comunemente lo Spagna, a cui diede il Vasari la lode di gran coloritore; e lo descrisse, come invidiato dai Perugini, sicchè dovette prendere stanza nella città di Spoleto « dove « per la bontà e virtù sua gli fu dato donna di buon san« gue, e fatto di quella patria cittadino ». Ciò avvenne prima della morte di Pietro.

E proseguendo a dirne, come ivi fece molte belle opere, una tra quelle, che là si conservano, ne prescelsi, che intagliata alla Tav. CIV. diedi nella prima edizione. È ben disegnata, ben composta, e mostra come ei seguitasse le norme della Scuola.

L'anno del suo matrimonio fu il 1516; quando era già fatto maestro. In una chiesetta, non molto lontana dalla porta che va a Fuligno, sono pitture a fresco di lui conservatissime. Altre ne loda il Vasari in Assisi, che nol sono egualmente. E della stessa opinione è l'Orsini.

Di questi sei discepoli del Vannucci, come dei moltissimi, che dopo egli ebbe, se n'eccettuiamo Raffaello (che non può contrapporsi a veruno) l'onore della Scuola è

Fer: Lasinio inc.

IV

certamente il Pinturicchio, e per la qualità e per la quantità dei suoi lavori. Il Vasari si mostrò poco giusto con esso; e dietro al Vasari anche qualche illustre straniero.

È da notarsi che nel tempo stesso ch'ei davasi a dipingere in Siena la famosa Libreria, si era il Vannucci condotto a Città della Pieve, dove prese ad eseguire una delle più grandiose composizioni, che in quel tempo si fossero vedute. Di contro a non pochi ostacoli che si attraversarono (16), ebbi la sorte di darla per la prima volta in luce intagliata dallo stesso bulino che eseguì la bella Vergine di Spello nella Tavola C. Do a sinistra il gruppo principale.

Il disporre con convenienza ed armonia non meno di quaranta figure, parmi opera, che in quel tempo, esigesse gran mente, non essendo comuni gli esemplari, come sono stati in appresso (17). Se n'eccettuiamo l'uniformità delle parti laterali, difficilmente pel resto si poteva ordinar meglio.

Il Vasari scrisse che non fu terminata; mentre parvemi non solo tra le più finite, ma fra le più vaghe, e più accurate di lui. Forse le lodi, che udiva darsi ai lavori di Siena del Pinturicchio, giovarono a crescerne lo zelo, e fargli fare ogni sforzo, per giungere al grado maggiore di eccellenza, che poteva (18).

Nè tacerò del paese, che appare d'una vaghezza mirabile; nè del colorito, che quantunque abbia sofferto dall'aria, dimostra sempre quel « non so che di geniale e di « nobile, secondo l'Orsini, che ne dà la natura, e che « con tutte le forze degli studj mai non si giunge ad im« parare (19) ».

Era antica tradizione, che Raffaello vi dipingesse di sua mano « la Vergine e quel cagnuolo vezzeggiante con tanta « maestria allogato (20) », come scrive l'Orsini stesso; ma tal opinione non può sostener l'esame più leggiero; considerata anche l'età di Raffaello, a cui non avrebbe affidato il maestro l'esecuzione della parte più importante d'un'opera sì fatta.

Di più; non sappiamo, nè veruno storico ci ha lasciato scritto, che, uscito dalla Scuola, Raffaello poi vi tornasse. Nel 1504, compiuta la copia dello Sposalizio per Città di Castello, e terminati gli altri due quadri per colà (21), se ne venne probabilmente a Siena, come già di sopra si è narrato, nè pare che in vita sua più rivedesse il maestro.

E quando ciò non bastasse; v'è, rispetto alla parte artistica, la testa dell'Annunziata di Fano, per dimostrare quello di ch' era capace il pennello di Pietro.

Lodatissimo, dopo il grande a fresco dell'Epifania, fu il martirio di S. Sebastiano dipinto egualmente a fresco in Panicale (22); superiore per ogni conto alle altre opere eseguite ne' seguenti anni per la terra di Montone, e per la Fratta; nelle quali impiegò circa tre anni, finchè si condusse di nuovo in Firenze, dove giunse presso a poco nel mese stesso, in cui n'era partito Raffaello.

Ed eccoci pervenuti a uno dei periodi più dispiacevoli della Storia pittorica italiana. Quattro anni passò Pietro in Firenze, nè pare che vi trovasse quel plauso e quella quiete, che sono le due condizioni necessarie principalmente perchè l'umano ingegno porti agevolmente tutti i suoi frutti.

La trista ma pur vera sentenza di Esiodo, che il vasaio odia il vasaio, non si è mai veduta verificarsi da Omero fino ai nostri tempi con tanta forza, quanto nelle vite degli Artefici e degli Scrittori, ma sempre con maggior violenza fra i primi, che fra i secondi. La causa partesi a un tempo dall'ambizione, e dall'interesse, che sono le due fonti da cui sventuratamente fa derivare il Guicciardini tutte le umane azioni.

Si è veduto nel Capo antecedente quali erano i principali Pittori in Firenze. Fra essi dopo varj anni d'assenza, e dopo molto maggior gloria acquistatasi ricompariva questo Artefice, che vi aveva eseguito sì bei lavori, e dove anche aveva stradato alla pittura varj giovani, che troveremo nell'Epoca seguente.

Pare che avesse già mandato, da qualche tempo, ai religiosi di S. Domenico di Fiesole, la bella Vergine, che vedesi ora nella tribuna della Real Galleria. Rappresenta una Nostra Donna, in mezzo a S. Gio. Batista e a S. Sebastiano (23), adorna di tal grazia e tal purità, che non ho voluto tralasciare di darne l'intaglio.

Collocata essa tavola sopra le prime opere di Raffaello, nella indicata tribuna, riflette giustamente l'egregio illustratore di quella Galleria, che se nel discepolo vi appariscono « più eleganti e più scelte le forme, l'espressione « più viva e delicata.... nelle azioni delle figure, nell'an- « damento dei panni, nell'ordinazione del tutto, e fino « nell'aria di volto del celeste Bambino, tanta analogia « traspare coll'opera del maestro, che ben si conosce es- « sere entrambe derivate dagli stessi principj, e come da « un fonte medesimo ». Questo degno lavoro certamente non era fatta per diminuirgli la fama; e molto meno lo era il primo quadro che vi dipinse.

Fu esso la tavola, pei Monaci di Castello, dove rappresentò San Bernardo, che comparisce alla Vergine (24).

Ben esaminato quel dipinto, avevano gli amici suoi di che andar lieti per la maniera più larga e grandiosa, con cui lo condusse. Chi lo vide innanzi che passasse oltremonte, in questi ultimi anni, dovè ben dolersi di tanta perdita.

Narrato come eseguì cotal pittura, scrive il Vasari quanto segue: « Aveva Pietro tanto lavorato, e tanto gli ab- « bondava sempre da lavorare, ch'ei metteva bene spesso « in opera le medesime cose: ed era talmente la dottrina « dell'arte sua ridotta a maniera; che faceva a tutte le « sue figure un'aria medesima ».

Dopo questo rimprovero, prosegue a narrare come, per la morte di Filippino, i Frati de' Servi gli fecero terminar la tavola d'una Deposizione, dove Pietro dipinse la parte inferiore, collo svenimento della Vergine e le Marie.

Or chiunque vorrà considerare, benchè nella copia (25),

il quadro del San Bernardo in S. Spirito, e la parte inferiore della Deposizione (or nell'Accademia delle Belle Arti) vedrà che, per queste due opere, non aveva Pietro mancato nè alla propria riputazione, nè all'arte.

Il biasimo del Vasari si debbe dunque ristringere a un secondo quadro, ugualmente fatto pei Servi di Firenze, coll'Assunzione in cielo della Vergine, che vedesi ancora; e che veramente vien riputato inferiore al suo merito, sì perchè vi sono ripetute per la più parte le figure degli Apostoli, che usate aveva nel quadro di Borgo S. Sepolcro, sì perchè l'esecuzione n'è trascurata; e molto lontana da quel bel modo che appare nel quadro fatto per S. Chiara (26), come in quello stesso per S. Domenico di Fiesole.

Allo scoprirsi di quell'Assunta (prosegue lo stesso Scrittore) « fu da tutti i nuovi artefici biasimata, e particolar-
« mente perchè si era Pietro servito di quelle figure, che
« altre volte era usato mettere in opera; dove tentandolo
« gli amici suoi, dicevano che affaticato non si era, che
« avea tralasciato il bel modo dell'operare o per avarizia,
« o per non perder tempo: ai quali Pietro rispondeva: Io
« ho messo in opera le figure altre volte lodate da voi; e
« che vi sono infinitamente piaciute. Se ora vi dispiaccio-
« no, e non le lodate, che ne posso io? »

La qual risposta non parmi che scusi; o che solo fino a un certo segno scusi per la ripetizione delle figure; in nessun conto poi scusa per la trascuranza: e la tavola, che rimane, intatta da ritocchi, può far fede della verità di quanto espongo. In questo il Vannucci ebbe torto. Ma non ebber torto maggiore i suoi nemici, denigrandolo come facevano, per una colpa, che nel lungo corso della vita fu comune a molti Artefici anco fra i più riputati?

Il fatto si è che, poco tenendoglisi conto (e questo avvien pressochè sempre per la solita ingiustizia degli uomini) della Deposizione di S. Chiara, poco della Vergine per S. Domenico di Fiesole, e meno dell'altra bellissima Assunta, dipinta non molto prima per Vallombrosa, e che

ammirasi nella galleria della Fiorentina Accademia; era per questa nuova, tuttodì « con sonetti aspramente, e con « pubbliche villanie saettato (27) ».

Essendo veramente quello il primo lavoro in Firenze, dove avea mostrato trascuranza (28), è molto naturale, che in tale occasione nascesse il diverbio, che con oscure parole riporta il Vasari (29). Quello, che par certo si è, che Michelangelo (il qual si trovava colà di passaggio) dicesse che Pietro era *un goffo;* ingiuria gravissima, ingiuria immeritata, dopo tante belle opere da lui eseguite. Pare ugualmente certo, che Pietro lo chiamasse dinanzi al Magistrato degli Otto; da cui non potè minimamente ottener giustizia. Fatto grave, non che dolorosissimo per chi desidera che gli uomini dotati dal Cielo di sovrumano ingegno, al di sopra dei volgari si comportino anco nelle private azioni della vita. Ma pur troppo sovente le passioni offuscano l'intelletto; e n'abbiamo sventuratamente anco più d'un esempio (30).

Per quanto sia grande la stima e la riverenza per tant'uomo, è forza di notare in lui tale ingiustizia. È vero che dalle parole del Vasari pare che il primo ad offendere i discepoli di Michelangelo fosse Pietro (31); ma ciò non giustifica l'altro (il quale sapea ben in cuore quanto valeva il Vannucci) come il disprezzo del Tasso (32) pei poeti Fiorentini del suo tempo, non giustifica l'iniqua guerra che gli mossero; e non libera il Salviati dalla taccia d'avere scritto « che la fabbrica della Gerusalemme rassomi« gliava a un dormentorio di frati ».

NOTE

(1) Aveva già eseguita la tavola dell'Assunzione per Monte Olivето di Napoli, ora nella Galleria Borbonica.

(2) E per l'eccellenza della pittura, e perchè non è molto nota (pochi essendo gli stranieri che salgono a Spello) affidai l'intaglio di questa tavola all'egregio Gio. Paolo Lasinio, i cui primi studj furono fatti sotto suo padre, disegnando grandissima parte delle pitture di Benozzo Gozzoli nel Campo Santo di questa città, intagliate poi all'acqua forte dal primo. Egli può riguardarsi come il Capo di questa bella Scuola, che rende coi contorni e una leggiera macchia usata con convenienza così vero il carattere delle pitture. Il bravo Giuseppe Rossi si fece grande sotto di lui, dopo avere anch'esso studiato sotto suo padre. Il Sig. G. B. Gatti, attual Professore di disegno e d'intaglio in questa Accademia, uscì dalla stessa Scuola, ed eseguì, come può vedersi, maestrevolmente le Tavole LXX, LXXXI, XCV, XCVI della prima edizione.

(3) Così credono l'Orsini, il Lanzi, il Pungileoni. V. Vermiglioli, pag. 178. I Santi all'intorno sono S. Andrea, colla solita croce, un libro in mano, ed un pesce, per indicare che era stato chiamato, come S. Pietro, dalla pesca all'apostolato, S. Francesco, S. Lodovico Vescovo di Tolosa, e S. Lorenzo. Il Pittore ha effigiato, come ricamate nella dalmatica, la Resurrezione di G. C. in alto, e in basso mirabilmente eseguita la scena del martirio del Santo.

(4) Che al Pinturicchio debba quella Vergine attribuirsi è opinione dei più: nè può credersi dipinta da altri fra i tanti discepoli del Perugino. Lodatissimi anco sono i suoi affreschi di Araceli in Roma. V. nell'Opera del D'Agincourt la Tav. CXCVII.

(5) « Desiderando la spietata e crudel consorte ch'ei morisse di fame, « nè pur permetteva che al grido de'suoi lamenti altri accorresse ec. » Vermiglioli, pag. 190, che cita il Tizio, MS. nella Bibl. di Siena, e riporta il luogo, N.° XIX dell'Appendice.

(6) In quanto alla cecità, dalla quale fu afflitto l'Ingegno, pare che il Vasari s'ingannasse facendola rimontare ai tempi di Sisto IV. Ciò si deduce da un MS. che si conserva in Assisi, citato dal Ruhmor.

(7) Guida di Perugia, pag. 339. Ha nell'orlo dell'abito segnato DOMENICO FECE, e l'anno MDXVIII.

(8) Il Mariotti scrive, che colla Vergine erano quattro Santi, (e così è quella del Museo segnata di N.° 862, nel Catalogo del 1838) ma che

si riconosceva opera della sua prima gioventù. Quella da me riportata fu acquistata in Perugia, insieme a un quadretto di Pietro Perugino, e ad uno dello Spagna, da un negoziante.

(9) Una bella tavoletta a lui attribuita è nella rara Collezione del Sig. Conte Bisenzi, in Roma: e trovasi intagliata nel T. II dell'Ape.

(10) Una di queste vidi nella Collezione della Casa Donnini di Perugia, e due simili in Roma.

(11) Citando gli Annali *Xvir.* fol. 51, Lett. IX, pag. 229.

(12) Fiorini 45.

(13) Un Mariotto di Mario orefice gli fu mallevadore, che avrebbe terminata la cappella in sei mesi, alla pena, mancando, di 150 fiorini. Mariotti, Lettera VI, pag. 161.

(14) Vita di P. Perugino, pag. 291,

(15) Vi è il nome, e l'anno 1518.

(16) E mediante le premure di S. E. il Card. Giacomo dei Principi Giustiniani, Camarlingo allora di S. Chiesa, a cui rendo qui pubbliche grazie.

(17) I 2 Cartoni di Leonardo e di Michelangelo non erano per anco terminati, nè esposti al pubblico.

(18) Come cercò sempre sino al fine della vita, tentando di raggiunger Raffaello.

(19) Vita, pag. 55.

(20) Per riempiere il vano, che sarebbe rimasto a destra della Vergine. V. *Vita del Perugino,* pag. 216 in nota.

(21) Le tre opere del Sanzio per Città di Castello furono lo Sposalizio (ora in Brera): il S. Niccola da Tolentino (la cui parte inferiore fu guasta, e la superiore comprata da Pio VI, indi rubata dalla sua camera nel 1798); e il Crocifisso, al presente nella Galleria Fesch.

Or è necessario sapersi, che nella Vita dell'Orsini è il secondo attribuito a Pietro Perugino, con le seguenti parole, pag. 193.

« A Città di Castello in S. Agostino è una tavola rappresentante S. Nic-
« cola da Tolentino col demonio sotto i piedi, e vi si veggono intorno
« quattro Angeli. Nella parte superiore della tavola è il Padre eterno,
« a dritta è la Madonna, ed a sinistra è S. Agostino, e vi risplende la
« bella maniera dell'autore ». Lo noto, perchè non siano indotti in errore i lettori, come avvenne a qualche scrittore poco intelligente di belle Arti, che ripetè lo sbaglio dell'Orsini.

(22) Porta la data del 1505. L'Orsini parla anche d'una Vergine ivi dipinta.

(23) Fu lodatissimo il S. Sebastiano; ma osserva il Cicognara che l'imitò da una statua del Civitali.

(24) Questa *tavola,* come scrive il Vasari, del S. Bernardo, non dee confondersi con i lavori eseguiti a fresco nel Capitolo, dov'è un S. Bernardo a piè d'un Crocifisso.

Questa tavola stette per un pezzo in S. Spirito, nella Cappella dei Cap-

poni. Vi fu quindi sostituita, come di presente si vede, una buona copia di Felice Ficherelli. Il quadro originale passò in mano del negoziante del Chiaro, e da lui fu trasportato in Alemagna. Era d'una conservazione mirabile, e d'un fare più largo delle sue opere antecedenti, come appare anche dalla copia. Venne da alcuni attribuito a Raffaellino del Garbo; e la Guida di Firenze del 1838 lo indica; ma è un errore, che non fece il Cinelli, pag. 147.

(25) Questa copia fu lodatissima dal sopra nominato Cinelli, quasi al punto di eguagliarla all'originale.

(26) Quello dato a pag. 136 del Tomo III.

(27) Vasari nella Vita.

(28) Un altro ugualmente trascurato è nel duomo di Città della Pieve, dietro l'altar maggiore. A questo proposito, il Della Valle colla sua solita sicurezza beata scrive « che gran parte della sua fama si deve all'abi-« lità degli scolari..... e che nella tavola che fece per S. Domenico di « Fiesole, ora nella Galleria di Firenze, *ci scoprì la mano di Raffaello* ». Ora è da sapersi, che quel quadro ha la data del 1493, quando cioè Raffaello aveva 10 anni. E siccome Mons. Bottari aveva scritto che la testa d'un Niccodemo, dipinta dal Perugino, parevagli « che non avesse « invidia ad una di Raffaello, o d'Andrea del Sarto »: il suddetto Della Valle aggiunge « che la testa qui lodata (al confronto) sembra di una « *mummia imbellettata!!* » Queste cose io noto per mostrare che cominciando da Caligola, il quale voleva dalle Biblioteche banditi Cicerone e Virgilio, fino ai nostri giorni, in cui si è dato di mediocre pittore a Lorenzo di Credi, e di Poeta mediocre al Tasso, le stravaganze dei giudizj non sono mai mancate.

(29) Chi fosse vago di maggiori particolarità le può veder nel Vasari.

(30) È così strano, che spesso mi ritorna in mente il giudizio dello Sperone, che chiamò *oca* l'Ariosto.

(31) « Cercava con mordaci parole offendere quelli, che operavano ». Vasari.

(32) Se pure può esser vanto in queste miserie, farò notare essere io stato il primo a indicare la segreta cagione per cui molti Fiorentini si mostrarono avversi a Torquato Tasso; e questa fu che nelle copie della Gerusalemme, che andavano MSS. al Canto XV, era una stanza che fu poi soppressa, e che diceva:

« E ciò sarà ne' secoli maligni,
« Che per tutto fia svelto il mirto e il lauro;
« E *muti* languiran sul Tebro i cigni,
« E in *Arno*, e in Mincio e in Taro, ed in Metauro.
« Solo fra i corni del gran Po ferigni
« Avranno i nidi più belli che d'auro ec.

CAPITOLO DECIMONONO

RAFFAELLO E MICHELANGELO

IN ROMA

MDVIII A MDXIII.

Così, dopo l'Aprile del 1508, giungeva in Roma Raffaello; ed era subito da Bramante, suo cittadino e amico caldissimo, condotto a inchinare il gran Pontefice, del quale doveva tanto accrescer la gloria. E quel Sovrano di sì alti spiriti, e sempre impaziente d' indugio (1), dopo averlo umanamente accolto, forse dettogli quel che aveva in animo, e inteso quel che poteva promettersi da lui, diede gli ordini per l' esecuzione de' suoi alti progetti.

Veniva egli e coll' intendimento di spiegare a volo più alto le ale; e, per quanto può credersi da quello che aveva ricercato in Firenze (2), con certa fiducia e sicurezza di sè.

La prima stanza intanto, che fu pronta per esser adornata delle sue sublimi invenzioni, fu quella chiamata della Segnatura; quella cioè, dove si sottoscrivevano allora i Decreti, che accolti con riverenza, eseguiti senza indugio, si diffondevano per tutta l' Europa Cristiana.

In essa immaginò Raffaello di rappresentare, con tutta la pompa dell' immaginazione, e con tutti li sforzi dell' arte:

La Teologia, che addita all' uomo il suo fine:

La Filosofia, che gl' insegna a conoscer le cagioni delle cose, e se stesso:

La Giustizia, che ne dirige le azioni nella vita; e

La Poesia, che lo fa grande e l' abbella.

Giammai più profondo, più vario, e più degno argomento erasi offerto alla mente e ai pennelli d'un Artefice. Il giovine Urbinate si diede sollecitamente all'opera; e in breve tempo ebbe compiuta la prima parte.

Quello, che colpisce al giungere in Roma, venendo da Città della Pieve, per istudiare i progressi della Scuola Perugina, è il passaggio dell'arte ad un miglioramento visibile senza cambiamento di maniera, paragonando l'Epifania del Vannucci colla parete della Teologia, dipinta dal gran discepolo. La cosa è sì vera, che da uomini anco di perizia e di dottrina (come si è detto nel Capo antecedente) si era creduto che la Vergine dell'Epifania fosse eseguita da Raffaello. E pure quella gran composizione, come è noto, era stata terminata quattro anni prima, che si cominciasse a dipingere la parete della Teologia.

Da molti si è variato nell'opinione di come debba intitolarsi questa invenzione. Lasciando a parte, e riprovando quella del Vasari, che la definisce « l'accordo della Filosofia « e Astrologia colla Teologia »; in quanto a coloro, che la chiamarono la Disputa sul Sacramento, dirò che, siccome il fondamento del Cattolicismo è la presenza reale nell'Eucaristia, volle il Pittore non offrire una Disputa, ma ben rappresentare l'essenza della Religione; mostrando in alto quei personaggi che annunziarono, e quei Santi che combatterono pel Cristianesimo: in basso poi e intorno all'Ostia divinizzata i Dottori della Chiesa, che lo confermarono e lo sostennero.

Nella parte superiore, che sente ancora degli ultimi avanzi nel comporre del Secolo XV, è una reminiscenza di quanto avea egli stesso dipinto in Perugia nel convento di S. Severo; come un resto degli antichi metodi sono le diademe intorno ai Santi messe a oro, ugualmente che le varie cartelle con iscrizioni poste nelle mani degli angeli, nella parte inferiore della Gloria (3).

Ma in compenso, qual grandezza e verità nelle teste; qual riposo nella composizione; e come sì in alto, sì in basso non havvi figura che non faccia l'ufficio suo!

In alto la gioja, e gli effetti del trionfo: in basso la sicurezza nelle dottrine, e la fermezza nel predicarle, e confermarle.

Dopo l'eterno Padre, coll'emblema nella sinistra del mondo che ha creato; circondato e per così dire ravvolto nelle miriadi di Serafini, e con varj angeli intorno e sotto a' suoi piedi (4) pronti a recar i celesti suoi ordini; con quanta convenienza figurò Raffaello il Salvatore, fra la divina Madre e il Batista! Uno annunziò la Croce, che sostiene in segno di trofeo; l'altra ricorda quanto pianse ai piedi di quella: ed umile sempre, modesta e pudica sembra ripetere in cielo con compiacenza, le parole pronunziate in terra: Sono l'Ancella del Signore.

Sotto appare lo Spirito Santo pur in mezzo a un coro di Serafini; quasi ricordando come ei discese in mezzo agli Apostoli, sciogliendo le lor lingue, e infiammandoli dell'eterno ardore, per bandire il Vangelo, che andarono propagando poi per tutta la terra.

In quanto ai dodici personaggi, che circondano la gloria del Redentore, non dirò che Raffaello ne prendesse la norma e molto meno il tipo dall'Orgagna (5); chè troppa era la distanza dell'ingegno: nè osserverò, in ogni caso, che non dall'Orgagna, ma da Taddeo Gaddi nella sua grande storia del Cappellone degli Spagnuoli (6) può averla presa; ma ben dirò che il merito d'un compositore non consiste nel situare in un certo e determinato luogo i suoi personaggi; ma bensì nel modo con cui vengono situati ed espressi. E per ciò, nel quadro di Raffaello non è ombra d'imitazione. Se ne può far la verificazione, con molta facilità. Sicchè, volendo cercarne un'imitazione, dovrebbe ricorrersi alla celebre pittura di fra Bartolommeo nello Spedale di Santa Maria Nuova, in Firenze.

Siccome però fu questa la prima grand'opera del grandissimo Artefice, è dover dello Storico il notare come subito qui al primo passo tale si dimostrava con una varietà di forme, di attitudini, e di affetti, da indicar già qual raro maestro ei diverrebbe ne' seguenti lavori.

Infatti le dodici figure, che pose nella parte superiore, appariscono gravi, maestose, e

« *Di grande autorità nei lor sembianti* (7),

come cantava il Poeta; sì che a prima giunta si riconoscono per gli abitatori di un mondo diverso dal nostro.

In quanto alla varietà, cominciando dalla destra del Salvatore, appare S. Pietro, indicando nel Libro e nella Chiave il dogma e l'autorità della Chiesa; è seguitato da Adamo, che medita sulla riparazione della sua colpa; S. Giovanni, in aria di uomo rapito, è intento a scrivere l'Apocalisse; al cui lato il Profeta David, tocca la lira che profetizzò la Redenzione. Presso a David è S. Stefano, che pagò il primo del suo sangue la fede nel divino Maestro. La sesta figura con un fanciullo al fianco, posta in diverso atto fra le nuvole, non fu sinora da nessuno spiegata (8).

Dall'altro lato, di contro a S. Pietro è l'apostolo Paolo, che tanto infiammò gli animi predicando: a lui presso vedesi Abramo, stringendo il coltello, simbolo del sacrifizio, che compier si doveva sul Golgota: S. Giacomo Apostolo, come colui che tanto rassomigliavasi nel sembiante al figlio di Maria, siede presso a Mosè, che nelle tavole del Decalogo mostra il fondamento della società stretta col vincolo delle leggi pronunziate sul Sinai; mentre S. Lorenzo colla palma alla mano indica essere anch'esso uno dei principali, che

« . . . . *il vero a confermar, seguiro*
« *Testimonj di sangue e di martiro.*

In un armato, pur fra le nuvole presso al Batista, alcuni han voluto riconoscere l'intenzione d'un omaggio del pittore al gran Pontefice, rappresentandovi S. Giorgio protettore di Genova, patria di lui; ma l'opinion comune vuol che sia Giosuè; per cui rimetto i lettori alla nota (8).

Se, come dissi, l'ordine di questa composizione nella superior parte si risente dei modi usati nell'antecedente secolo; la mirabile disposizione dei gruppi della parte inferiore mostra l'uomo maturo, che porterà l'arte alla perfezione nel seguente.

Il Quatremere, giudice savio e perito, scrive « che quan-
« tunque lo spazio della composizione sia grande; tutto ciò
« che lo riempie appartiene all' uso di trattare piccoli sog-
« getti » : e quest' osservazione non manca di verità: ma,
seguendo ad aggiungere che « le figure vi son dipinte in
« una piccola dimensione relativa » ; oserei d' osservare
che, senza adottare quelle dimensioni, non potevano tanti
personaggi entrare ordinatamente nel quadro.

In fine, non parmi di potere interamente consentire a
quanto egli scrive sui caratteri delle teste, dicendole « pie-
« ne di verità, ma generalmente di quella verità, che se-
« condo gli usi del quindicesimo secolo era quella del ri-
« tratto ». Oltrechè molte di quelle teste sono nobilissime,
come non doveva il Pittore prender dal naturale le sem-
bianze di uomini, che avevano esistito in natura?

Avesse voluto il Cielo, che dopo la morte del grande
Artefice, i suoi discepoli fossero stati fermi alla massima di
prender sempre dal vero i personaggi che introducevano
nelle loro pitture; che così, se non impedita, ritardata si
sarebbe almeno la decadenza.

Se il Quatremere ha inteso, che alla rappresentanza del-
le forme umane, coi mezzi dell'arte, qualche cosa manca
pur nella parte inferiore del quadro; gli si può concedere:
ma vi risplende per altro una tal aria d' ingenua purità,
che in tutte le arti non suol generalmente trovarsi che ai
primi passi che fanno verso la perfezione (9).

Questa parte inferiore della Teologia può veramente ri-
guardarsi come la prima gran composizione di Raffaello,
non essendo meno di 40 i personaggi, che vi ha disposto
in due lati; e come tale merita che non si passi di volo.

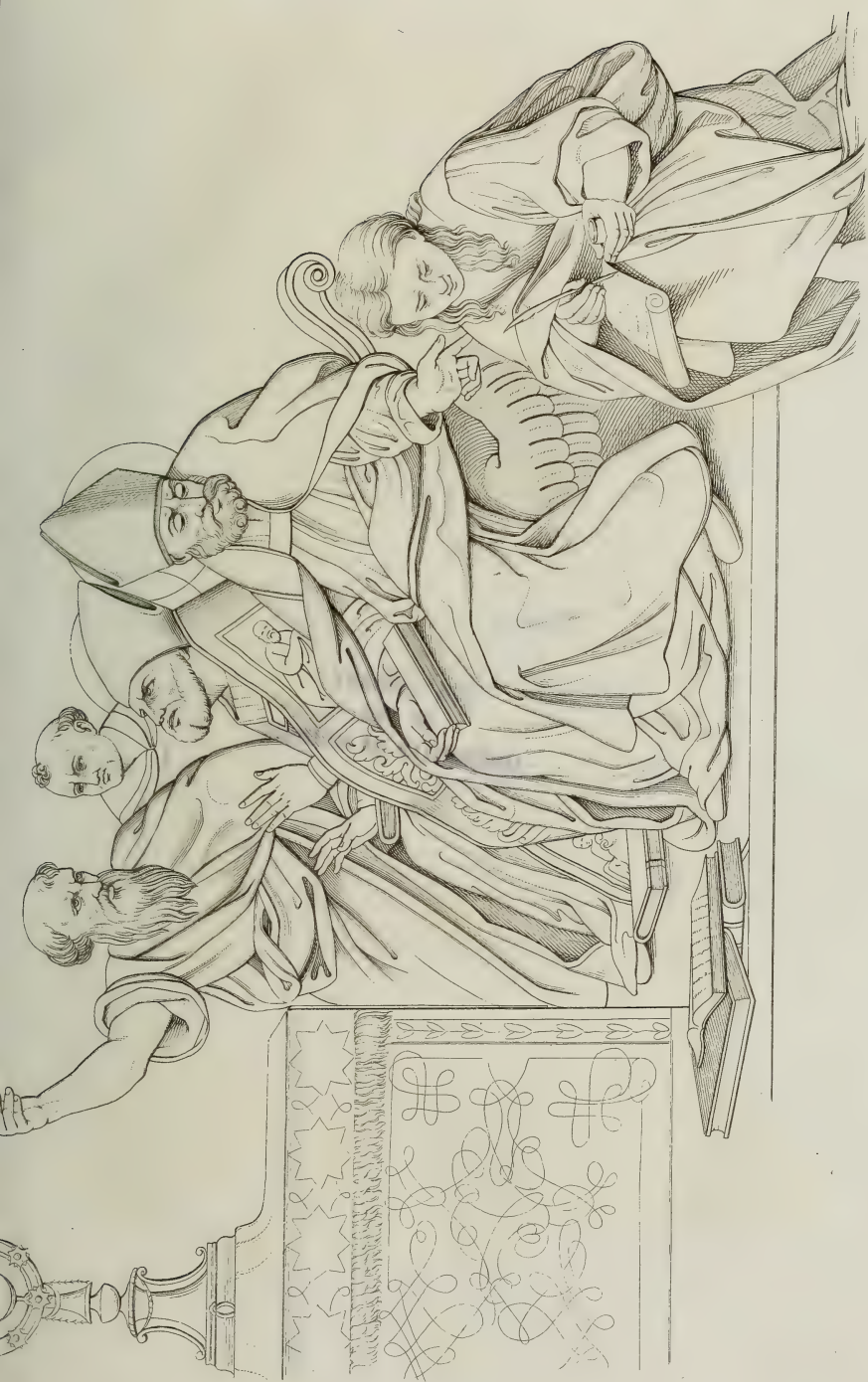
Tutti si ricordano, che sopra un ricco altare in un osten-
sorio d'oro vedesi esposta l'Ostia consacrata; e che dai lati
si rappresentano i principali Dottori della Chiesa. A sini-
stra dello spettatore si mostrano San Gregorio in atto di
meditazione, con S. Girolamo a lato, avendo ambedue
presso ai piedi i MORALI, e l'EPISTOLE. Accanto ad essi è

un Teologo, che accenna i lor libri; e più prossimo all'altare è un vecchio Dottore col piviale indosso, il quale colle mani distese (10) addita nell'Ostensorio la presenza reale, secondo che mostrano le loro dottrine. Seguono quattro gruppi in differenti attitudini, quale di adorazione, quale di contemplazione, quale di maraviglia, quale di assenso (11). Questa gran varietà, che senza sforzi naturalmente presentavasi alla immaginazione dell'Artefice, in appresso formò una delle principali sue doti.

Dall'altro lato dell'altare, vedesi un gruppo di cinque figure, che come il meglio inventato, e disposto, credei di fare rintagliare sull'incisione del Volpato, e che offro di contro.

Rappresenta il famoso Pier Lombardo, detto il maestro delle Sentenze, che fu, siccome è fama, il primo a formare il metodo della Teologia scolastica. Calvo e con lunga barba, mostrasi come invaso dallo Spirito Santo, e solleva la destra, in atto di additare nell'alto la divina Triade, che adorasi in basso riunita nell'Ostia sacramentale.

Presso lui si vede un monaco intento alle sue parole, mentre lì presso seduto è Sant'Ambrogio, che solleva le mani, in segno di stupore e di contemplazione. Ugualmente seduto succede S'Agostino, che tenendo sulla coscia chiuso il libro dove le ha espresse, detta le sue dottrine a un giovinetto, che con un ginocchio piegato, con molta riverenza e attenzione, le scrive.

Papa Innocenzo III, che trattò dell'Eucaristia; San Bonaventura; Sant'Anacleto Papa; San Tommaso d'Aquino; Dante, come gran teologo, e Fra Girolamo Savonarola, come si è falsamente creduto sin qui (12), vi sono con bella varietà rappresentati, in atto di ammirazione; se non che due figure, in fine del quadro, una posta in un moto di curiosità, l'altra come rispondendo a'suoi dubbj, sono sì egregiamente disegnate, panneggiate, ed espresse, che potrebbero esse sole segnare il passaggio del suo stile al primo grado della sublimità.

Più a lungo mi sono arrestato su questa opera, di quello che mi sia permesso dai limiti del mio lavoro, per far ben considerare ai lettori, non traviati da sistemi più speciosi che veri, che Raffaello venuto a Roma colle norme del maestro, in questo quadro andò gradatamente perfezionando la sua maniera, imitando la sola verità; che non tralasciava intanto di studiare sui Greci monumenti; e che la figura, che quivi appare la più perfetta, è tale perchè la derivò dall'antico. La riporto di contro, perchè se ne riconosca la verità. Lo nota anche il Quatremere; nè altro dirò di questa storia.

Essa tanto piacque al Pontefice che subito comandò si gettasse a terra quanto avevano dipinto nelle Stanze Vaticane Pier della Francesca, Bramantino da Milano, Bartolommeo della Gatta, Luca Signorelli e Pietro Vannucci, per dar luogo ai nuovi dipinti, che dovevano eternare il nome del giovine Urbinate, chiudendo ad altri la via di far meglio.

E fin d'allora si manifestò l'egregia indole del Giovine immortale; che, nella distruzione di quanto era stato eseguito innanzi a lui, non permise che si atterrasse la volta dipinta dal suo riverito maestro (13).

Ma dopo avere ammirato quanto Raffaello valeva, in questa prima pittura; quale è il sentimento che si desta nell'animo, di chi rivolgendosi, passa a contemplare la rappresentanza della FILOSOFIA, che le sta effigiata di contro?

Una lode, che meritamente l'Orsini diede a Pietro Perugino, ed è « che ai riguardanti sembra, per così dire, « di poter camminare dentro le sue tavole (14), a doppio rifulge nelle composizioni di Raffaello; e qui specialmente ne appar luminoso l'esempio.

L'ammiratore un po' istrutto non può inalzar gli occhi a questa rappresentanza magnifica della Greca Sapienza, senza applicare al Tevere i bei versi del Monti:

rabile storia la più profondamente pensata, e la più convenientemente esposta, fra le opere di Raffaello.

Circa sessanta sono i personaggi rappresentati, con un riposo, un accordo, e una varietà, da non poter lodarsi abbastanza. Col nome di Ginnasio, o di Scuola d'Atene, vien citata le più volte, come il prototipo dell'Italiana Pittura.

Dopo tanto sforzo di concepimento, d'immaginazione e di arte, più facile diveniva quanto l'Artefice avea da figurare nelle altre due pareti.

Nella rappresentanza della Giustizia, servendo al piccolo spazio che gli si offriva sopra la finestra, credè bene Raffaello di ristringersi a mostrare la Prudenza, la Temperanza, e la Fortezza; virtù dalle quali va la Giustizia sempre accompagnata.

E siccome dividesi in ecclesiastica e in civile, dai due lati della finestra, che compiono la parete, ha effigiato in uno Gregorio IX, che porge a un Avvocato Concistoriale i Decretali. Varj Cardinali vi sono presenti, fra i quali vedesi il ritratto del Cardinal del Monte, e quello di Giovanni dei Medici, che fu poi Papa Leone; di Alessandro Farnese, che fu Paolo III: come in Gregorio IX sono le sembianze di Giulio II. Dall'altro è Triboniano, che riceve in ginocchio i Digesti da Giustiniano Imperatore, alla presenza di Teofilo e di Doroteo, con quattro altri personaggi di quella corte.

Venendo alla pittorica espressione delle tre Virtù sopranominate, mostra la prima due facce, a guisa di Giano, per indicare come riguardar debbe al passato e all'avvenire. Con una è fissa in uno specchio, che le presenta un fanciullo; coll'altra è illuminata da una face, che pure un fanciullo tiene in mano, indicando la luce, che debbe sempre accompagnar la Prudenza nel giudizio delle cose.

A lei presso, e dietro al fanciullo, vedesi la Temperanza, che nelle mani ha il freno, con che i savj legislatori moderar debbono gli umani appetiti.

Dall' altro lato è la Fortezza, senza la quale inutili sono le leggi. N'è l'emblema un Leone, al collo del quale con una mano si appoggia; e tiene coll'altra un ramo di Quercia, simbolo della forza; ed arme gentilizia del Pontefice.

Circa ai pregi di questa semplice composizione veruno potrà non riconoscervi un ingrandimento di maniera; che il Quatremere, e per lo stile del disegno, e pel carattere attribuisce al continuo studio dell'antico (19).

Questa gradazione, la quale riesce visibile passando dalla Teologia al Ginnasio, e da questo alla Giurisprudenza, mostra sempre più la verità di quanto si disse al Capitolo XVII che Raffaello non cambiò veramente maniera, ma rabbellì e perfezionò quella del maestro, ch'era la giusta e la vera.

Ma queste Scienze, qui personificate, colle immense dottrine, che ne ridondano, resterebbero come inerti, e pressochè morte nell'umano intelletto, se la favilla celeste, col favore di Apollo, e coll'ispirazione delle Muse non desse loro la vita.

Ed ecco come l'Artefice pensò di rappresentare il Parnaso, nell'ultima parete di questa stanza. Disse giustamente il Sig. Quatremere aver egli voluto mostrarne « l'alleanza fra il genio dei tempi antichi e quello dei moderni »: poichè con Apollo e con le Muse, si veggono non solo i Greci e i Latini Poeti, ma gl'Italiani ancora, e tra questi alcuni allora viventi.

Le forme d'Apollo e delle Muse l'aveva Raffaello negli antichi monumenti; ai quali restando fedele, diede forse cagione di scrivere al sopra citato Quatremere, che « alcune figure son colorite d'una maniera un poco fredda »: ma, parlando innanzi dei pregi di questa pittura, aveva per altro detto, come per contrapposto, essere gli antichi poeti così dipinti « che *crederebbesi fossero stati conosciuti da Raffaello* ».

De' varj Poeti Greci e Latini, che rappresenta parte assisi parte in piedi sul sacro colle, è gran saviezza nella

scelta: ma l'opinione generale poteva guidarlo. Non così de' suoi contemporanei; dove indovinò quello che sarebbe divenuto l'Ariosto (20), avendolo posto in un ripiano elevato tra il Sanazzaro ed Orazio. Ciò dico perchè nel 1511 non avea per anco pubblicato nè pure in parte l'Orlando.

E questo è il luogo di notare che Raffaello fece intagliare da Marcantonio Raimondi, (di cui sarà parlato nel Capo seguente, come discepolo del Francia) un bel disegno di questo Parnaso, differente assai dal dipinto. Dall'intaglio, sì maestrevolmente eseguito, è tolto il gruppo di Omero che canta, con Virgilio e Dante che ascoltano, e il giovinetto che scrive, posto di contro. Delle variazioni fra la pittura e il disegno dato da Raffaello a Marcantonio, parlasi in nota (21).

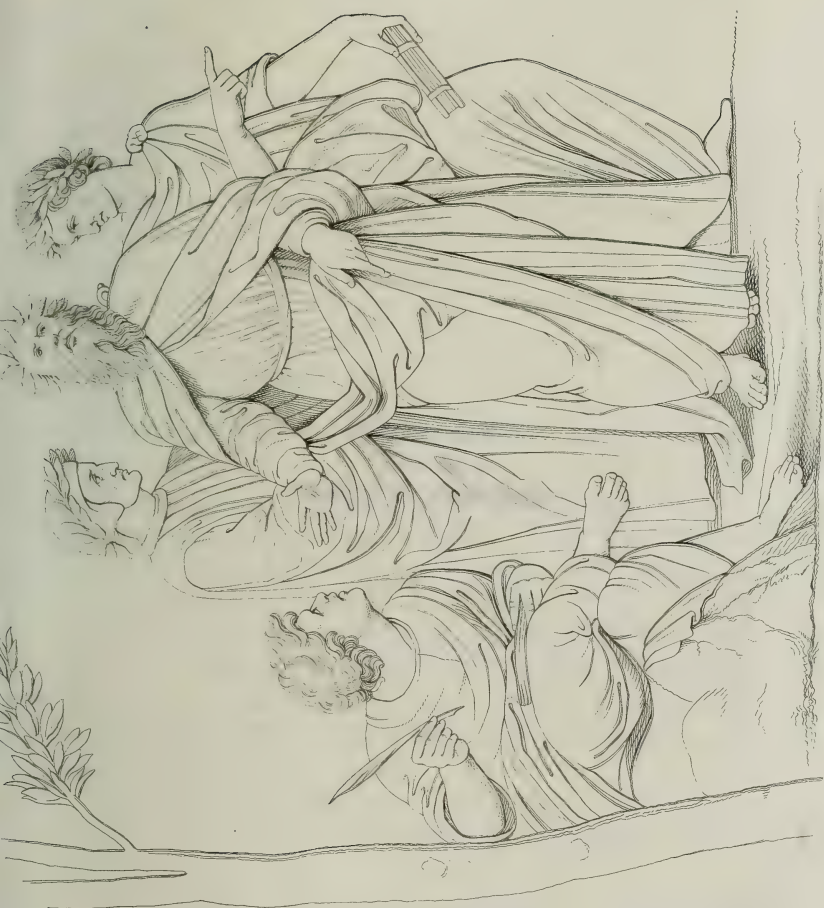
Il concetto e l'esecuzione di questa pittura servir potrà sempre di norma per indicare come la filosofia può giovarsi delle invenzioni mitologiche: delle quali, essendo piene le opere dell'Arte, e della Poesia, da Cleofanto sino all'Appiani, e da Omero sino al Monti, non potran mai le nozioni dell'une scompagnarsi dallo studio delle altre.

Alle quattro grandi storie delle pareti corrispondono in alto (poste nei vani degli ornati, ne' quali aveva dipinto il Razzi) quattro Imagini, e quattro piccole storie.

Alla prima è soprapposta la Teologia, accompagnata da due Amori divini (22); e quindi Eva che coglie il pomo vietato.

Alla seconda è la Filosofia, con due fanciulli anch'essa (23); tenendo due libri, uno dei quali tratta della Scienza morale, l'altro della naturale. Segue una donna, che riguarda sotto di sè un globo sparso di stelle, nel cui mezzo è collocato il centro della terra.

Alla terza è la Giustizia, colle bilance e la spada, e con quattro fanciulli (24). Ad essa corrisponde in piccole figure il Giudizio di Salomone.

Al di sopra del Parnaso, è la figura della Poesia, coronata di lauro, coll'ale alle spalle (25), emblema del suo

doversi inalzar dalla terra; e la sfida di Marsia e il suo gastigo, in figure ugualmente piccole, si vede effigiata lì presso.

Così credè giustamente il grandissimo Artefice d'aver compiuto il suo mirabil concetto.

Quando si pone il piede per la prima volta in questa Stanza famosa, uno si sente commovere da un religioso rispetto: e, dopo avere ammirato quello che ha potuto concepire, disporre, ed eseguire un Genio di 27 anni; si corre coll' immaginazione a figurarsi la fantasìa che ritrovava tanto variati concetti, la mente che ne disponeva le parti, e la mano, che guidando il pennello, infondeva la vita nelle sembianze dei più grandi uomini dell'antichità. Quindi, paragonando quei tempi coi nostri, nasce per così dire un dispetto d'esser nati troppo tardi, per non aver potuto essere testimonj di quei ripetuti portenti.

Ma qui la maraviglia non s'arresta; perchè, scendendo le scale del Vaticano, all'aprirsi delle immense porte della Sistina, e all'alzar degli occhi alla volta, soffermati sulle soglie, uno stupor nuovo ne invade; non sapendo dove soffermarli a prima giunta in quelle nuove, ancor esse mirabili, e tanto in apparenza disgiunte e variate invenzioni.

Altra è l'immaginazione, altri i modi, altri i colori: la mente umana è percossa da un grandioso, il quale tanto inalza l'animo, che se non fa dimenticare la nobile verità della Stanza superiore, fa riflettere per altro fin dove sarebbe giunto l'Artefice, che lassù dipinse, se ai sublimi concepimenti dell'intelletto avesse unita più esperta e obbediente la mano.

Come fosse comandato, come disposto, e come eseguito quell'immenso lavoro, lo intenderemo dalle seguenti particolarità.

Verso il tempo, che Raffaello dipingeva la Teologia nella stanza della Segnatura; terminata la Statua di Papa Giulio in Bologna, si conduceva Michelangelo in Roma. Chi è in caso d'apprezzare la grandezza d'animo di quel Pon-

tefice (26) dee facilmente comprendere, non ostante il gran merito di Raffaello, quanta simpatìa doveva destargli il Buonarroti: e come erano stati passeggieri li sdegni, che l'avevano diviso da lui.

Veniva egli colla gran reputazione di disegnator sommo; e, se debbe credersi al Cellini (27), nelle opere posteriori « non arrivò mai alla metà del segno, impresso nel Car- « tone di Pisa; e la sua virtù non aggiunse mai alla forza « di quei primi studj ».

Se alla testimonianza del Cellini aggiungiamo la sentenza del Vasari, che quanti pittori « vi studiarono, divennero « in tal arte eccellenti » sarà forza concludere colla più parte dei savj Scrittori di Belle Arti, che a Michelangelo dobbiamo l'ingrandimento della Pittura.

Il Quatremere dichiarò in fatti che « l'effetto e la no- « vità d'una simile opera dovè produrre una rivoluzione « sul gusto e sul sistema di disegnare in quel tempo (28) ». Qualunque opinione si abbia sul maggiore, o minor merito del Buonarroti, difficilmente gli si potrà contrastare un tal vanto.

Giunto che fu dunque in Roma, il Condivi (che dovea saperlo con certezza) scrive che, venuto con animo di scolpire, trovò Giulio II cambiato dalla prima idea che aveva avuto di farsi da lui inalzare in vita il sepolcro. Ed aggiunge che al Papa « fu messo in capo da Bramante e da « altri emuli di Michelangelo (29), che lo facesse dipinge- « re la volta della Sistina »; nelle cui pareti avevano già spiegato quanto il loro ingegno poteva i primi Artefici, fioriti sino alla fine del secolo.

L'intenzione lor maligna era questa, che o Michelangelo « non accetterebbe, e commoverebbe contro di sè l'ira del « Papa; o, accettando, riuscirebbe assai meno di Raffaello ».

Ma questa volta l'invidia non ottenne l'intento. Ed è tanto l'Artefice più lodevole, in quanto che scusandosi da « prima perchè non aveva per anco colorito (30); e cono- « scendo la difficoltà di dipingere una sì gran volta;....

« propose Raffaello »: ma il Papa non volle intendere scuse; sicchè dovè Michelangelo porre la modestia da banda, e accettare.

Sappiamo pur dal Condivi che gli convenne pensar (31) fino ai ponti; e dal Vasari, che per apprendere il meccanismo di quel genere di pittura, non volendo rivolgersi a veruno di quei frescanti di Roma, chiamò da Firenze in ajuto sei giovani pittori (32), per colorire le sue invenzioni; come pare che avesse cominciato a usar Raffaello, contornandosi di valenti discepoli.

La chiamata di que' sei artefici, fra i quali soprastava di molto spazio agli altri il Granacci, ci dee far pensare che Michelangelo avesse veramente l'intenzione di servirsi di loro; e non che venir li facesse per conoscerne i metodi, (come alcuno ha pur creduto) e appresi quelli, rinviarli. Per questa semplice indicazione due soli bastavano; e non v'era necessità di chiamarne sei.

Quel ch'è certo (e ciò dovea facilmente avvenire con un ingegno della sua tempra), i lavori di quei mediocri, se n'eccettuiamo il primo, non potevano minimamente appagarlo; sicchè (33) licenziatili (con un modo veramente un po'straordinario) cassò quanto essi avevano dipinto; e da sè ricominciò tutto da capo.

E questa, di tutte le narrazioni della mia storia, è certamente la più maravigliosa e straordinaria, come un uomo cioè, che mai non aveva dipinto a fresco, abbia potuto sì degnamente trarre ad effetto un'opera della grandiosità, della dottrina, e della terribilità di quella volta.

Quando Raffaello pose mano alla parete della Teologia, aveva già delineato le belle composizioni della Sagrestia Senese, pel Pinturicchio; e mostrato quel che valeva negli affetti, e nel disegno, col mirabil Deposto di Croce per Atalanta (34) Baglioni.

Ma fin'allora, nulla Michelangelo aveva prodotto di grande, se n'eccettuiamo il Cartone, disegnato solo, e non dipinto della guerra di Pisa.

E questo è quello, che formerà sempre lo stupore degli spiriti dotti e imparziali, quando contempleranno questa immensa sua opera.

Sì il Condivi, sì il Vasari diedero una minuta descrizione dei molti soggetti trattati nelle rappresentanze della gran volta; senza per altro nè pur da lontano indicarne il sublime intendimento. E certo nessuno immaginerà, che un uomo come Michelangelo abbia dipinto a caso, e senza l'ispirazione di un gran concetto.

Ora per procedere regolarmente, onde venire a capo, se possibile sarà, di comprenderlo, colla dovuta brevità diremo, che l'Artefice ha in nove scompartimenti rappresentate nove scene dell'antico Testamento, dalla creazione del mondo fino all' uscita di Noè colla sua famiglia dall'Arca.

Ne' quattro spartimenti, che formano i doppj triangoli dei Cantoni, ha posto

Il miracolo del serpente di bronzo, sotto Mosè:

La caduta di Golia, per mano di David:

Il supplizio di Amano, alle preghiere di Ester: e

L'uccisione di Oloferne, per man di Giuditta.

Nello spazio delle lunette, a figura ugualmente di triangolo, è dipinta tutta la Genealogia, o come volgarmente si chiama la Generazione di Gesù Cristo (35).

In fine sotto la cornice, e sopra i peducci dove si posano le lunette, sono assisi sette Profeti e cinque Sibille: che (senza parlar delle figure poste solo per ornamento) compiono degnamente il concetto.

Or meditando su queste varie invenzioni, parmi che l'intendimento del grand'Artefice sia stato di rappresentare le Sorti dell'uomo dal suo nascere sino alla sua maravigliosa rigenerazione.

Uscito dalle mani del Creatore, si rende subito indegno delle sue grazie col peccato. Ma della sua mancanza è maggiore la misericordia dell'Eterno; ed eccoci al dogma della Divinità incarnata.

Crescono però nel mondo i delitti; sicchè ne segue la punizione col Diluvio. Una sola schiatta n'è salvata; e la famiglia di Noè, nella distruzione pressochè totale dell'uman genere, vien rinchiusa nell'Arca per rinnovarlo.

Ma dei tre Figli di Noè, la sola discendenza di Sem è destinata e prescelta da Dio, per formarne il suo popolo eletto. E, per dimostrargliene visibilmente il favore, Dio lo soccorrerà nei suoi pericoli, come avvenne sotto Mosè, col Serpente di bronzo; sotto Saul, colla caduta di Golia; nell'assedio di Betulia, col coraggio e l'intrepidità di Giuditta; e nelle minacce di distruzione sotto Assuero, colla crocifissione di Amano.

Dal seno di questo popolo privilegiato sorgerà colui ch'è destinato a salvar l'uman genere; ed ecco la convenienza della Generazione di Cristo sì numerosamente rappresentata.

Ma la venuta di questo Cristo era stato predetta dalle Sibille fra i Gentili, dai Profeti tra gli Ebrei; quindi ciascun vede la convenienza di mostrarne i Profeti e le Sibille, che posti sedenti all'intorno sono le figure più grandiose, che abbia effigiate l'umano pennello.

Quindi parmi che comprender si possa come sieno legati all'unità del concetto la Creazione, il Peccato, Noè, i Serpenti, David, Amano, Giuditta, la Generazione di G. C., le Sibille e i Profeti.

In questa gran rappresentanza, dove tante cose s'incontrano al di là dell'umane idee nella Creazione, ugualmente che al di là del naturale nell'espressione di quei personaggi, che parlarono al mondo per ispirazione divina; il Pittore non ebbe altra scorta che le Sacre Carte, nè altro modello che le forme create dalla sua immaginazione.

Ma nelle prime, lasciando a parte il luogo stesso decantato da Longino (36), Michelangelo per esporre più visibile agli occhi l'effetto dell'onnipotenza, rappresentò l'Eterno, che al mover delle braccia in mezzo al caos, divide la luce dalle tenebre.

Nelle seconde, fu tanto al di sopra di quanto altri avrebbe potuto concepire, che quei Profeti e quelle Sibille restano là dopo tre secoli a far prova, che come non avevano avuto modelli, non avranno mai forse imitatori.

E qui prego chiunque mi legge, e che non ebbe la sorte di ammirar la pittura, di ricorrere alla Tavola XCVI della prima edizione, dove uno dei più valenti disegnatori di Europa (37) si prestò cortesemente alle mie preghiere, per tradurre colla matita le sembianze espresse in colori del gran Profeta delle sventure. Ma in mezzo al cordoglio che ne adombra la fronte per la sua diletta e colpevol Sionne, come traluce un raggio di lontana speranza per quel che gli apparisce nell'avvenire!

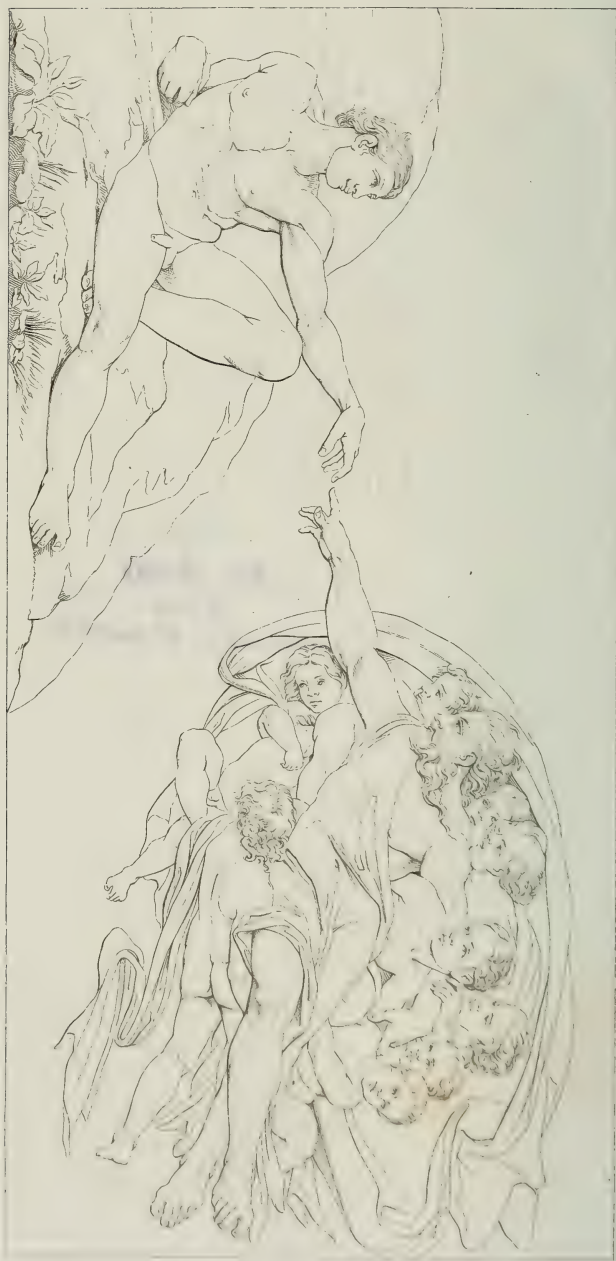
Un valente Artista l'ha ridotto per la presente.

Senza parlare degli altri (38), che con variate attitudini, fanno intender dall'alto quale e quanta è la distanza che li separò dalla vita mortale; e come avveniva loro talvolta di parlar misteriosamente con Dio: volle il grande Artefice rappresentare quelle Donne straordinarie, che quantunque Pagane predicevano il futuro (39), con tal aria di maestoso portamento, che mentre denota un'origine superiore alle altre donne volgari, non può paragonarsi colle forme venerabili dei Profeti.

Prova della verità sia la Sibilla Delfica, che riporto intagliata di contro al Geremia.

Ma tornando alle scene della Creazione, due sono principalmente quelle da notarsi, come superiori a quanto era stato fino allora fatto, malgrado anco delle sublimi opere del Ghiberti.

Ciò è sì vero, che furono ambedue riportate (benchè in piccole dimensioni) nelle Tavole dal D'Agincourt, che fosse distrazione, fosse fretta, si dimenticò poi di farne parola nell'opera (40).

La prima è l'istante, in cui l'umana creatura è già formata. Sedente ed immobile attende il soffio etereo, che la debbe far movere e pensare. Accompagnato da un coro

immenso di angeli giunge, librato in aria l'Eterno: e lo stendere il dito ad Adamo, e far egli segno di moversi è un punto. Gli Angeli che gli sono intorno sembrano applaudire al grand'atto della materia inerte, che si avviva in un istante, alzando il braccio e il ginocchio, al solo cenno del dito di Dio (41).

Qui abbiamo grandezza e sublimità, vedremo grazia ed affetto nella seguente.

Il Ghiberti avea rappresentato l'Eterno, che porge la destra amorosamente ad Eva uscita allora allor dalla costa d'Adamo, che dorme. L'atto è bello; e la compiacenza del Creatore per sì cara opera è teneramente espressa nel suo sorriso. Michelangelo volle al contrario rappresentar la donna, che in ginocchio dinanzi a lui, lo ringrazia di averla creata, e fatta secondo la sua volontà (42).

Le prime parole della madre dell'uman genere al Creatore, avrebbero di che destar l'eloquenza d'un poeta; e ciascun sa che pochi colla matita e il pennello furon poeti al pari di lui.

Oltre il concetto è qui molto lodata l'esecuzione, vedendosi nel volto di Eva tenerezza ed affetto, come nell'atto suo riconoscenza, e sommissione. Nè più altro dirò, sembrandomi il già detto abbastanza.

Se dopo avere terminata questa grand'opera, datagli per vederne abbassare il grido, Michelangelo potesse intonare l'*Exegi monumentum*, ce lo dirà quel raro discepolo di Cosimo Rosselli, quel Fra Bartolommeo dalla Porta, che ripresi per ordine del Superiore i pennelli, veniva come in pellegrinaggio a visitarla; e tanto vi s'ispirò, che potè poi dipingere il San Vincenzo, e il San Marco.

So bene che la gran fama elevata dalla Stanza della Segnatura terminata da Raffaello vi ebbe ugual parte se non maggiore; ma ben dovè sembrare al Frate più straordinario, che senz'aver dipinto fin'allora nessun quadro di conto, Michelangelo in un'opera sì difficile fosse potuto giungere sì alto.

Riserbandomi a istituire quanto saprò meglio il parallelo fra que' due grandissimi, dopo la morte del primo; poichè non mancano stranieri, che van dissotterrando le dottrine del Milizia, per denigrar Michelangelo, non perderò tempo a riprodurre quanto già scrissero uomini di senno e di sapere per contradirli; ma richiamerò alla memoria dei lettori i bei versi seguenti, che lodatissimi, e divenuti famosi, sembrano fatti pel caso.

« Le Nil a vu sur ses rivages
« Les noirs habitans des déserts
« Insulter par leurs cris sauvages
« L'Astre éclatant de l'univers.
« Cris impuissans! fureurs bizarres!
« Tandis que ces monstres barbares
« Poussaient d'insolentes clameurs;
« Le Dieu, poursuivant sa carrière,
« Versait des torrens de lumière
« Sur ses obscurs blasphémateurs ».

NOTE

(1) Questa impazienza può anco desumersi dall'aver Raffaello cominciato a dipingere la prima Stanza, servendosi degli ornati che vi erano.

(2) Abbiamo una sua lettera, nella quale richiede una raccomandazione per Pietro Soderini, Gonfaloniere perpetuo, per dipingere nel pubblico Palazzo; dove dipinger dovevano Leonardo e Michelangelo.

(3) Sono quattro, colle indicazioni scritte del cominciamento dei Quattro Evangelj. Anco lo splendore, che scende dall'Empireo, è rilevato e dorato.

(4) Secondo le SS. Scritture.

(5) Il Quatremere anzi dice: « Vi si trova il tipo fedelmente imitato « da Raffaello di quel coro regolare di Santi, che ha distribuito circo- « larmente per figurare il Cielo, a l' assemblea de' suoi felici abitatori, « inspiranti i padri del Concilio ». Quest'ultima riflessione non sarebbe pur vera, quand'anche la parte inferiore rappresentasse un Concilio: ma questo è quello che non parmi. In nessuno dei gruppi si disputa, ma in tutti o si attesta, o si medita, o si ascolta. Ugualmente nella parte superiore non è atto in veruno dei personaggi che indichi l'ispirare; ma in tutti benchè variatissimo è il sentimento del trionfo, e del gaudio.

(6) Ved. Tavola XIII, e XIX, nella prima Edizione.

(7) Dante, Inf. IV.

(8) Vedasi la nota (12).

(9) Così nella Poesia, il Petrarca è più ingenuo dell'Ariosto, il Poliziano del Tasso.

(10) Mossa imitata da Annibale nel S. Francesco, nella famosa Deposizione pei Cappuccini di Piacenza.

(11) Verso la fine, appoggiato a un balaustro, effigiò Bramante, in segno di gratitudine, ed è quello calvo, e senza pelo in viso, con un libro nella destra mano, al quale accenna colla sinistra.

(12) Riunisco in questa Nota quanto riguarda le due Figure superiori, e il Ritratto di F. G. Savonarola.

Sulle Figure Superiori

Il Bellori, dopo aver descritto i cinque Personaggi a sinistra dello spettatore, aggiunge « *E qui una figura s'asconde* ». Ma siccome la figura non si asconde, anzi visibilmente ha presso di sè un Fanciullo, e debbe avere in conseguenza il suo significato; dopo averne inutilmente fatto interrogare i più dotti e versati in queste materie, partendomi dal princi-

pio che doveva rappresentare un personaggio dell' Antico Testamento, dopo aver molto meditato, e ricercato gli Espositori; mi sono arrestato alla Bibbia del Vence (Diss. sulle Profezie di Balaam V. II, pag. 200) là dove scrive (illustrando il v. 18 del C. XXIV dei Numeri): « Allora « nascerà da Israele un Fanciullo, che sarà tutto insieme un astro ed uno « scettro ». Ho consultato il Martini, a quel luogo, e ho trovato che vi si riconosce « il Cristo disceso da Giacobbe, che conquisterà il paese di « Seir ».

Dietro queste chiare indicazioni, la figura, appartata dalle altre, non può essere che il Profeta Balaam, e il Fanciullo il Cristo da lui predetto.

Io ho voluto riportarla di contro, incisa come sta sotto la Vergine, perchè più chiara se ne conosca la verità.

Ciò posto, l'altra figura in abito guerriero non può essere che Giosuè, postovi dal pittore per indicare il nome di *Gesù;* secondo quello che scrive S. Girolamo, che *Iosue,* figlio di Nave (che significa *Salvatore dato da Dio*), « è la figura del *Signor nostro,* non solo nelle sue ge- « ste, ma anche nel nome ». (V. Bibbia del Martini, Pre. al L. di Giosuè). Così è interamente spiegata la parte superiore di questa storia.

Sul Ritratto del Savonarola

Or si guardi la figura in basso, posta di profilo, e si dica (secondo che scrive il Vasari) come sia stato possibile, che Raffaello abbia voluto con quella rappresentare Fra Girolamo Savonarola. Oltrechè il suo ritratto era notissimo a tutti, a nessuno poteva esser noto quanto a Raffaello, stato amicissimo in Firenze di Fra Bartolommeo, tanto devoto al Savonarola. Ma v'è di più.

Come poteva convenientemente Raffaello porre in quel luogo l' effigie d'un uomo, che anche condannato a torto (*), fu pur condannato, con tutte le solennità, e coll' assistenza dei Commissarj Apostolici?

E queste riflessioni, e la nessuna somiglianza con Fra Girolamo mi fanno escludere in conseguenza tale opinione, come contraria alla verità.

(13) Essa è sempre in piedi, ed è nella stanza, dove è il famoso Incendio di Borgo; di cui si parlerà in uno de' Capi seguenti.

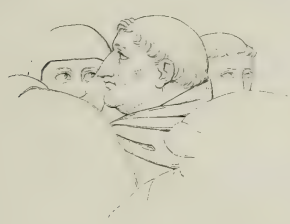
(14) Orsini, Vita, pag. 55.

(15) Son noti i versi del Mazza:

« O tre fiate avventurosa e quatro,
« Pittagorica Scuola; alle cui porte
« Ite Lungi, era scritto, ite all'aratro,
« Voi ec.

(16) Prima di Giunta e di Niccola Pisano, i pittori e gli scultori avevano pure dinanzi ai loro occhi gli uomini, e gli oggetti. Or perchè non gl' imitavano almeno tali quali erano? — Perchè ne ignoravano i modi.

(17) Come appare dal Cartone originale, che si conserva nell' Ambrosiana di Milano, dove questa figura manca.

(*) *Come molti sostengono, per essersi falsificato il processo da Ser Ceccone.*

(18) Si veda nel Guicciardini narrata con molta eloquenza l'uccisione da lui fatta in Ravenna del Cardinal di Pavia.

(19) Egli scrive anzi, che il « carattere si riporta a quell'ideale, che Raffaello potè imparare *solo dall'antichità*. Pag. 90, ed. di Milano.

(20) L'Ariosto, non nominato dal Bellori, non può mettersi in dubbio, troppo chiara essendo la somiglianza: ed è quella bella testa in profilo a manca, tra Ovidio e il Sanazzaro.

(21) Nel Parnaso del Vaticano Apollo suona il violino; e dicesi che fosse questa una carezza che fece Raffaello ad un amico suo espertissimo su quell'istrumento, di cui facesse quindi lo stupendo ritratto, che ammirasi nella Galleria Sciarra: ma nel disegno, dato ad intagliare a Marcantonio, Apollo ha in mano la lira; minore è il numero delle figure; e quattro amorini volano fra i lauri del sacro monte. Non mancano Artefici, che per la semplicità della composizione preferiscono il Disegno alla Pittura.

(22) Hanno due cartelle, dove è scritto SCIENTIA DIVINARUM RERUM.

(23) Con due cartelle, dove si legge CAUSARUM COGNITIO.

(24) Due tengono i titoli, ne' quali si legge: JUS SUUM UNICUIQUE TRIBUENS.

(25) Due fanciulli reggono il motto NUMINE AFFLATUR.

Nei basamenti delle grandi storie sono altre belle invenzioni analoghe agli argomenti, che veder si possono indicate dal Bellori, e che soverchio sarebbe di qui ripetere.

(26) Veggasi quanto ne dissi sulla fine del Saggio sul Guicciardini.

(27) Nella Vita, anno 1518.

(28) Histoire de Michel-Ange, pag. 36. Parigi, 1835.

(29) Condivi, pag. 33. Or si noti quanto segue.

Il Vasari, male informato, scrisse nella prima edizione delle Vite fatta nel 1550, tanto in quella di Michelangelo che in quella di Giuliano da S. Gallo, ch'era stato Giuliano, il quale avea persuaso il Papa di far dipingere a Michelangelo la Volta della Sistina.

Ma pubblicatesi le Vite, dovè naturalmente Michelangelo stesso avvertirlo, com'egli era stato indotto in errore: quindi, nella seconda edizione del 1558, corresse il luogo nella Vita di Michelangelo, svelando la cabala di Bramante e compagni; ma si scordò di correggerlo in quella del San Gallo.

Ecco come svanisce la contradizione notata dal Bottari paragonando i due luoghi, ed ecco una prova di più della gran facilità di prendere degli abbagli in sì fatte materie.

(30) Debbe intendersi a fresco.

(31) Se ne possono vedere presso di lui, come presso il Vasari, le particolarità.

(32) Furono essi Francesco Granacci di anni 30, Giuliano Bugiardini di 27, Jacopo di Sandro (scolare del Botticelli, di cui s'ignora l'età), Jacopo detto l'Indaco, d'anni 32, Angelo di Donnino, amico del Rosselli, d'età incerta, e Bastiano da San Gallo, detto Aristotile, d'anni 27.

(33) Il Condivi non parla della loro venuta. Il Vasari scrive che, « vedute le fatiche loro molto lontane dal desiderio suo ..... una mat-« tina si risolvè gettare a terra ogni cosa, che avevano fatto: e rinchiu-« sosi nella cappella, non volle mai aprir loro; nè manco in casa, do-« v'era, da essi si lasciò vedere: e così dalla beffa, la quale pareva loro « che troppo durasse, presero partito, e con vergogna se ne tornarono « a Fiorenza ». *Vasari, Vita di Michelangelo*.

(34) Ora nella Galleria Borghese, come si disse, d'una conservazione mirabile.

(35) Parlando di essa, scriveva il Vasari, che viene rappresentata in diverse figure, nelle quali « non si può dire la diversità delle cose, co-« me panni, arie di teste, ed infinità di capricci straordinarj e nuovi, « e bellissimamente considerati, dove non è cosa, che con ingegno non « sia messa in atto ec.

(36) Trattato del Sublime, C. IX. « In cotal guisa il Legislatore dei « Giudei, uomo non mica volgare, dopo aver riconosciuta e mostrata, « siccome la dignità richiedeva, la sovrana potenza, sul principio della « Legge scrisse: Disse sia la Luce; e fu la Luce ».

(37) Il celebre sig. Cav. Minardi, che mi fece la grazia di disegnare ugualmente l'Isaja di Raffaello, e il S. Marco di Fra Bartolommeo.

(38) Sono gli altri 6, Ezechiele, Ioele, Giona, Daniele, Isaia, Zaccaria. Le Sibille sono la Libica, lo Cumea, la Delfica, l'Eritrea e la Persica.

(39) Così credè fermamente l'antichità.

(40) V. D'Agincourt Tav. CCIII.

(41) Il chiarissimo G. B. Niccolini trattò da gran maestro questo argomento, nel suo magnifico Discorso del 1825, per l'Accademia delle Belle Arti di Firenze.

(42) Il Quatremere cita anche con molta lode la figura di Eva nella Tentazione; scrivendo, « che si fa distinguere per una grazia di compo-« sizione, e un incanto di colorito, che non soglionsi trovare nelle pit-« ture di Michelangelo ».

Molte cose si potrebbero aggiungere; ma, come dissi altre volte, scrivo una Storia, e non un Trattato.

CAPITOLO VIGESIMO

CONTINUAZIONE

MDVIII A MDXIII.

Abbiamo nell'antecedente Capitolo lasciato Fra Bartolommeo della Porta, giunto in Roma per visitare i due grandissimi Emuli. Se vogliamo credere al Vasari, egli poco vi si trattenne « perchè non gli riuscì molto il far bene in « quell'aria, come n'avea fatto nella fiorentina »; ma pur vi si trattenne tanto, da poter dipingere il San Pietro e il San Paolo, eseguiti a requisizione del suo Fra Mariano (1), che or s'ammirano nel Quirinale. Del San Pietro ho voluto dar l'intaglio, perchè apparisca, paragonandolo con quanto Fra Bartolommeo fatto avea fino allora; che le opere dei due sommi non erano state inutili per lui. E maggiormente lo proverà quanto vedremo da lui fatto posteriormente in Firenze, quando saremo a parlare di quella Scuola.

Intanto penso che sarebbe questo il luogo di trattar la questione tanto agitata negli scorsi tempi, se Raffaello, cioè, veduta furtivamente, prima che si scoprisse, la volta della Sistina, ingrandisse la sua maniera.

Ma dalla lettura di quello, che si è scritto su tal proposito, mi è apparso che la questione fosse più municipale che artistica; e che gli argomenti recati fossero più estrinseci che intrinseci alla materia.

Si è disputato se Raffaello potè vedere furtivamente quella volta; e si è cercato di provare, o di combattere il modo, ed il quando potè vederla: ma non si è cercato e molto meno dimostrato dove apparisca il salto, ch'egli avrebbe dovuto fare da uno stile più timido e ristretto a un disegnare più largo e grandioso.

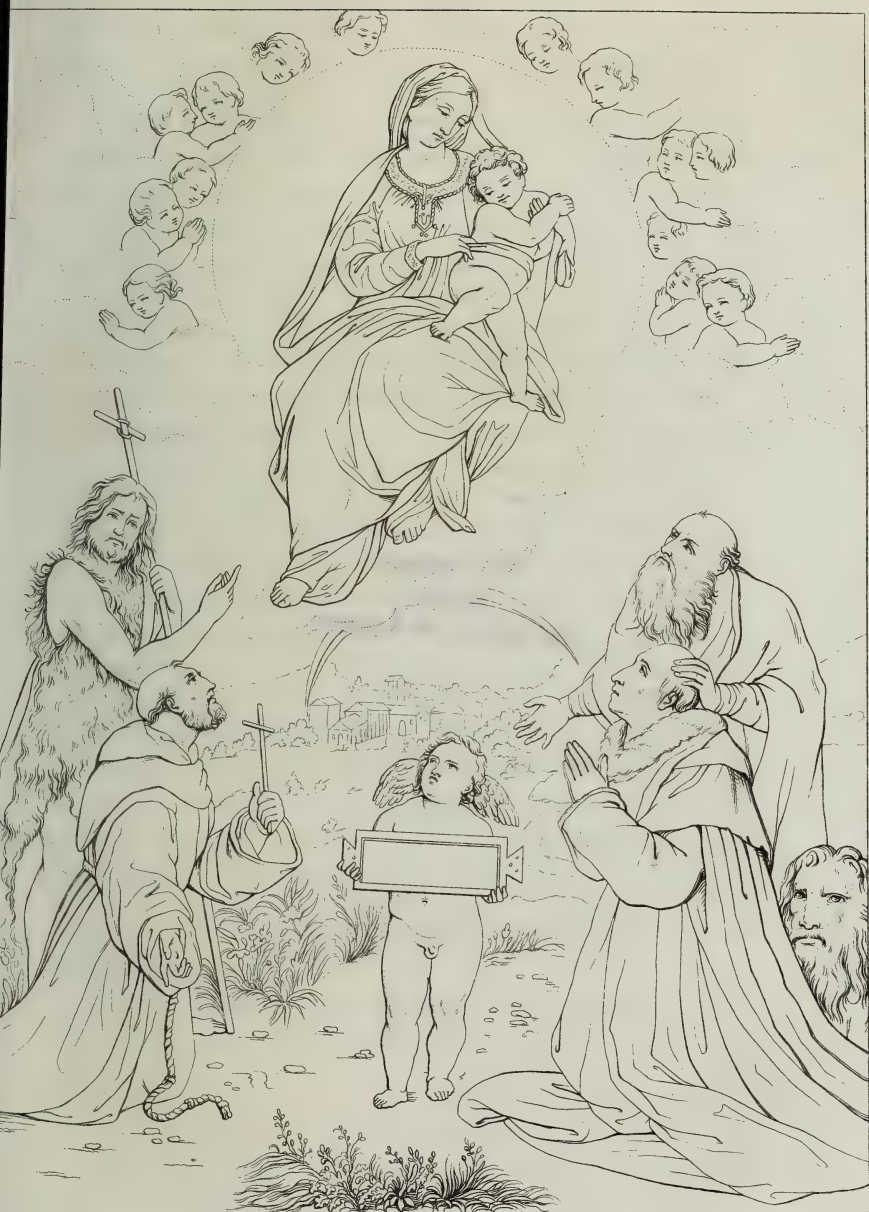
La Stanza della Segnatura indica quasi passo per passo come quel rarissimo ingegno progrediva, cominciando dall'Eterno P. nella Teologia fino all'Omero, che canta nel Parnaso (2); e come non l'esperienza solo, ma la filosofia gl'indicava la differenza nelle forme tra i personaggi reali e gli allegorici; fra i ritratti per esempio di Giulio II, dei Cardinali dei Medici e Farnese dipinti dai lati della finestra; e le figure della Prudenza, della Forza, e della Temperanza, che sono in alto. Questo solo fatto basterebbe per provare l'inutilità della disputa.

E d'altra parte, qual bisogno aveva Raffaello di vedere i Profeti e le Sibille della Sistina? Non avea veduto il David sulla piazza dei Signori in Firenze (3), mirabil portento per un giovine di 25 anni? non avea veduto il Cartone, che avea maravigliato gli Artefici e l'Arte?

Egli aveva dunque appreso da Michelangelo, grandissimo ingegno, e più provetto di lui, quello che Virgilio avea potuto apprendere da Omero, il Tasso da Dante; variando e modificando quanto parevagli a proposito per giovarsene maestrevolmente nella rappresentanza del vero e del bello.

Poste queste brevi riflessioni, torniamo ai fatti. Mentre si preparavano i Cartoni per la seconda stanza del Vaticano, pare che desse mano Raffaello ad eseguire quattro quadri in tavola, due dei quali vengono riguardati fra i suoi più mirabili.

Cominciando dai minori, uno fu il Ritratto del Pontefice suo protettore, che trovasi ora nella Galleria di Firenze; opera eseguita colla possibile accuratezza, dove non potendo far pompa di grazia e di bello ideale, cercò di condurla con un vigore di tinte, quale non avea mostrato fino allora. L'altro fu la Vergine detta del velo; di cui tante sono le copie, ora col San Giuseppe, ed or senza (4). Ma i due di squisita eccellenza sono i seguenti.

Il primo è la Visione d'Ezechiello eseguita per la casa Ercolani di Bologna, l'altro la Vergine detta di Foligno (5). Essa vedesi a destra.

Dei pregi di questi due dipinti è stato già detto da tanti, che basta il nominarli per richiamare alla mente degli uomini, anco mezzanamente istrutti, le lodi da cui furono sempre meritamente accompagnati.

La Visione, in assai piccole forme, presenta una sublimità di concetto, come non si era per anco veduta: perchè se bene avesse Leonardo nel Cenacolo espressi mirabilmente gli affetti dell'animo, per quello, che ciascuno degli Apostoli sentiva, udendo le parole del divino Maestro: nessuno erasi per anco attentato a dimostrare (come Raffaello ha fatto) nelle sembianze del Salvatore, quello, che sarebbe per divenire dopo la sua gloriosa risurrezione. Nel volto di lui non è solo il presente, ma anche l'avvenire.

In quanto all'esecuzione di questo quadretto, pare condotto con quella squisita diligenza, con cui si trattano le opere di minio, e con maggior libertà di pennello: e fu l'ultima delle opere di Raffaello condotta in quel modo.

La composizione della Vergine di Fuligno non esce dalla solita maniera di rappresentarla, col divin Figlio in braccio, varj Santi d'intorno, e col Devoto in ginocchio (6); ma senza parlare della dignità della prima, e della verità nei secondi, la forza del colorito è tale, da sgomentare anche i più grandi della Veneta Scuola. Un putto in basso con una cartella, dove forse voleva il Pittore scrivere un motto (il che poi non fece) fu notato sempre come lavoro di rara perfezione, sì pel colore, sì pel disegno.

In questo tempo ugualmente, cioè prima della morte di Papa Giulio (7), dal Vasari si scrive che dipingesse a fresco l'Isaja di S. Agostino, la Galatea della Farnesina, e le Sibille della Pace.

In quanto al primo è possibile: perchè, quantunque Raffaello fosse dotato di sì bell'ingegno e di sì alto sentire, innegabile essendo l'emulazione con Michelangelo, avrà voluto dimostrare quello, ch'era capace di fare nello stile grandioso; poichè in fine qui non trattavasi che d'una sola figura.

Ma come è possibile immaginare, che un Sovrano im-

paziente, come era Giulio II, abbia potuto permettergli che tralasciasse di dipingere le Stanze Vaticane, per servire alle commissioni di privati?

Ciò non solo non è verisimile, ma improbabile del tutto, quando anco non ci fossero altri argomenti: ma uno indubitato per la Galatea, ne abbiamo nella notissima Lettera di Raffaello, scritta sotto Leone X (8), al Castiglione, dove gli dice: « Della Galatea mi terrei gran maestro, se vi fos-
« sero la metà delle tante cose che V. S. mi scrive; ma
« nelle sue parole riconosco l'amore che mi porta, e le
« dico che per dipingere una bella mi bisognerìa veder
« più belle, con questa condizione che V. S. si trovasse
« meco a fare scelta del meglio. Ma, essendo carestia e
« di buoni giudici, e di belle donne, io mi servo di certa
« idea che mi viene alla mente. Se questa ha in sè alcuna
« eccellenza di arte, io non so, ben m'affatico d'averla.
« V. S. mi comandi. Raffaello Sanzio ».

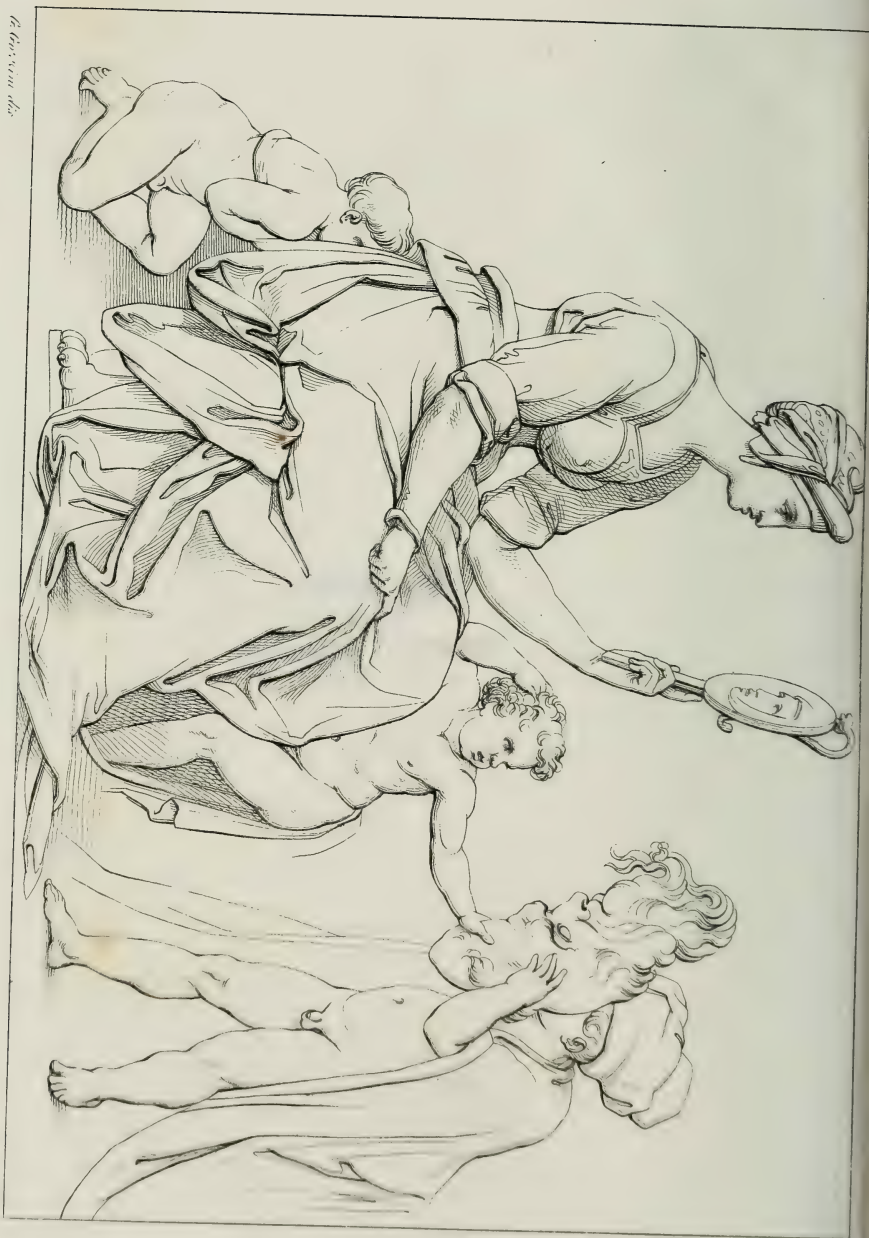
Or parmi che chiaro apparisca essere stata scritta questa lettera, poco dopo avere eseguita la Galatea; e che quindi ne risulti la prova che quella pittura non si potè terminare prima del 1514 inoltrato; quando cioè regnava Leone X.

In quanto alle Sibille della Pace, abbiamo nella cappella della Vergine segnato l'anno 1519 (9); e dal Vasari, indicato che quella Cappella fu dipinta dopo la Galatea; sicchè di queste due opere ragion vuole che diciamo dopo l'assunzione di Leone X.

Non così dell'Isaja, che può essere stato eseguito in questo tempo. Esso mostra visibilmente d'essere stato condotto nella maniera del Buonarroti, se pure può giudicarsene nello stato presente; sapendosi che fu già guastato da un ignorante, che volle pulirlo; e restaurato dal Volterrano, che naturalmente vi lasciò l'impronta del proprio stile (10). Esso vedesi a destra.

Che fosse fatto per emulazione pare che dubitare non se ne possa, quando anco non fosse vero quello che scrive il Vasari, che, lo « rifacesse di nuovo, dopo averlo finito ».

ΑΝΝΗΠΑΡΘΕΝΟΤΟΚΟ
ΠΑΡΘΕΝΙΚΗ·ΘΕΟΤΟΚΩ
ΚΑΥΤΡΩΤΗ̂ΧΡΙΣΤΩ̂
·ΙΩ·ΚΟΡ

G. Gozzini dis

E il Quatremere aggiunge a tal proposito: « chi sa se non « fosse sua intenzione di far vedere così per ischerzo, o « per contraffazione (cosa tanto facile a tutti gli artisti) « ch'egli avrebbe potuto, come si dice, *farla da Miche-« langelo?* (11) »

E questa opinione sarei tentato di adottare riflettendo, che anche Michelangelo dal canto suo volle in un disegno provarsi a farla da Raffaello, componendo a suo modo ed effigiando la Prudenza, in opposizione a quella, che Raffaello aveva dipinta nel Vaticano. Si può vederla di contro; e riconoscere come gli rimane inferiore (12).

Ma tornando all'Isaja, se pur mi è lecito di giudicare, penso che fra i due Profeti la palma debbasi a quello innanzi dipinto dal Buonarroti. Il Lanzi è d'opinione differente, come pur mostrò d'esserlo il Mengs; ma non per questo cangiar posso la mia (13).

Nè tacerò d'una tradizione, che si ha, d'averne dimandato Raffaello un prezzo, che sembrò troppo elevato a chi ne avea commessa l'esecuzione: sul quale avendo l'Artefice invocato il giudizio di Michelangelo, ei pronunziò che il solo ginocchio nudo valeva più della mercede richiesta. Giudizio che onora entrambi, essendosi l'uno affidato alla lealtà dell'altro, e avendo Michelangelo sì largamente onorato il merito di chi dovea per tanti lati superarlo.

Or passiamo alle due storie, che dentro l'anno 1512 dipinse nella seconda Stanza Vaticana, dove rappresentò la punizione d'Eliodoro, e il Miracolo di Bolsena.

Sono notabili queste due pitture, anco per una ricordanza onorata; solendo dire Antonio Canova, che « segnavano « il punto della perfezione in tutte le loro parti.... ve-« dendovisi la diligenza delle prime opere di Raffaello e « tutta la larghezza dello stile delle ultime (14) ».

Ciascuno conosce che in un lavoro come il mio non si possono tutte descrivere le opere dei grandi maestri; ma dirò brevemente di queste.

L'argomento del primo è preso dalle Sacre Carte, là do-

CAPITOLO VIGESIMOPRIMO

SCUOLE

DI BOLOGNA, MODENA, E FERRARA

MCCCCXC A MDXX.

Tra gli Artefici Ferraresi, che chiamati da Giovanni Bentivoglio per adornare il suo palazzo, misero, al dire del Lanzi (1), miglior gusto in Bologna, oltre il Cossa, che vi dimorò lungamente, nessuno è benemerito di quella Scuola quanto Lorenzo Costa; il quale tornato in quella città da Firenze, invaghì colla sua maniera d'operare un giovine orefice dell'età sua; che, posti da parte i bulini, tolse i pennelli, e divenne uno dei primi pittori del secolo.

È questi quel Francesco Raibolini detto il Francia dal nome dell'orafo, che fu suo maestro; e che può come pittore andar superbo sopra ad ogni altro de' suoi coetanei, poichè meritò le lodi di Raffaello.

Qualunque sia l'opinione, che i periti dell'Arte possano recare sui meriti del Vannucci, di Giovanni Bellini, e di Domenico Ghirlandajo; parmi certo che nell'unione dei pregi nessuno di essi lo superi (2); e che nell'arie dei volti celesti egli superi tutti loro.

Riserbando a suo luogo di farne il confronto; bastino per ora le seguenti notizie sugli avvenimenti della sua vita, e sulle principali sue opere, il cui numero fu immenso.

E tale certamente può chiamarsi, considerando che non cominciò a maneggiare i pennelli fino all'anno suo trentottesimo; poichè fino a quel tempo egli aveva dato opera all'orificeria non solamente, ma preso ad esercitarsi nel

nel far nielli, e nell'intagliar conj per le monete, nel quale esercizio era divenuto valentissimo. Le due Paci nella Pinacoteca di Bologna, e le monete pei Bentivogli ne sono una prova.

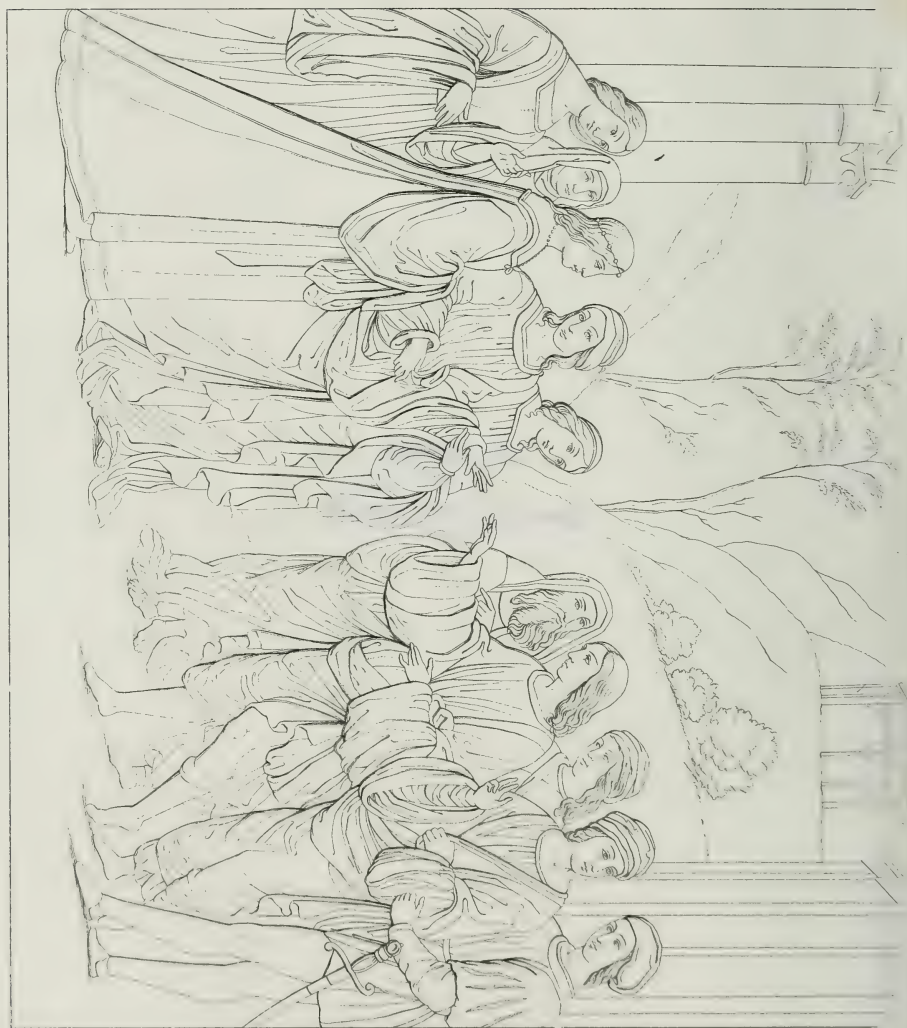
E siccome, per farsi maestro in quelle arti, era necessaria una gran perizia nel disegno; è probabile l'opinione del Baldi, che lo studiasse presso Marco Zoppo, l'artista più famoso di quel tempo, uscito dalla scuola dello Squarcione, e condiscepolo del Mantegna.

I mediocri successi del maestro nella pittura non pare che gli dessero grand'impulso a seguitarne le orme; ma si tenne ai ceselli ed ai bulini, finchè gli si aprirono gli occhi alle belle forme di Lorenzo Costa, o come vuole il Vasari del Mantegna (3). Ma, o che divenisse pittore, come è probabile, per l'esempio del primo, o che il divenisse per quello del secondo; è certo che la sua prima tavola, terminata nel 1490, e allorchè aveva compiuto già quarant'anni, ha di che far maravigliare; unico esempio forse d'un uomo, che impara sì provetto il meccanismo di un'arte, e ne supera così agevolmente al primo passo le difficoltà.

Rimane ancora intatta e fresca, come se fosse uscita or ora dalle mani dell'Artefice, quella bella Vergine sedente; che per indicare il primo suo saggio nella pittura, riporto intagliata di contro.

Bello e vivo è nel quadro il ritratto del devoto che lo comandò; come tali sono i Santi, che le stanno intorno, e non che l'Angeletto in basso, che suona il liuto.

Quantunque ritenga sempre un poco del secco di quel-l'età, « piacque talmente in Bologna, che M. Gio. Benti-
« vogli, desideroso di onorar con le opere di questo nuovo
« pittore la cappella sua di S. Jacopo in quella città, gli
« fece fare una nostra Donna.... con due angioli da bas-
« so, che suonano; la quale fu tanto ben condotta » da meritargli fin d'allora la riputazione e il nome d'uno dei più grandi maestri del suo tempo.

Si è già detto, al Capitolo IX (pag. 154) come due

anni avanti aveva Lorenzo Costa terminata per i Bentivogli, e per la cappella stessa la Vergine, che ancor vi si vede; di contro la quale posta quella del Francia, mostra come un grande ingegno al secondo suo passo può superare i minori, ancorchè giunti presso alla metà della carriera.

Ma intanto e per la gloria delle arti, e più per l'onore del cuore umano, dirò come senza sentire invidia, o rammarico, continuando il Costa dopo l'anno 1490 ad operare in Bologna, s'immedesimò quasi in quella Scuola; diresse molti giovani col magistero; e andò sempre d'accordo col Francia nello zelo per far progredir l'Arte.

Pare che in questo tempo dipingessero insieme nella Chiesa parrocchiale di S. Cecilia, dove Francesco figurò lo Sposalizio di Valeriano colla Santa, che fu tanto lodato; e dove il Costa dipinse il Papa Sant' Urbano, che istruisce Valeriano nella Cristiana Fede, e l' Elemosina pur lodatissima di Santa Cecilia.

Pare ugualmente, che poco dopo debba assegnarsi la sua gita in patria, dove moltissimo operò, come si è detto (4), e dove aprì e fondò nel tempo stesso una scuola (5).

Tornato a Bologna eseguì la gran tavola per S. Gio. in Monte; l'Assunzione sulla maniera del Vannucci, a S. Martino; con altre opere, che si continuarono fino alla sua chiamata in Mantova, dove lo ritroveremo ben presto.

Venendo di nuovo al Francia, lo Sposalizio di Valeriano con Santa Cecilia, che riporto di contro, se non ha la ricchezza di quello di Eleonora di Portogallo disegnato da Raffaello pel Pinturicchio (6); mostra nella composizione una quiete, e una convenienza mirabile. Semplici sono le mosse, il disegno esatto, e le teste piene di verità.

Nessuna figura però gli ottenne il plauso del S. Sebastiano, che non potè da lui esser fatto nel 1522, come scrive il Malvasia, perchè in quell'anno era morto (7); ma che in qualunque tempo fosse dipinto, « servì sempre di nor-« ma e d'esemplare ai più degni maestri (8) » come il canone di Policleto.

Quello, per altro, in cui valse maggiormente furono le teste delle Vergini.

O che fosse ispirato dalla soave semplicità, che ammirasi nel volto di quella di Pietro Perugino, che rimane ancora in Bologna (9); o che avesse la sorte d'incontrare nei modelli, che gli si offrivano, quella purità di forme, che appare in lui solo, è certo che cominciando a dipingerle in quel gran numero, che ce n'è rimasto (10), pochi pittori (se n'eccettuiamo l'Angelico) ebbero il dono di rappresentare la Madre del Redentore in un modo più celeste e divino.

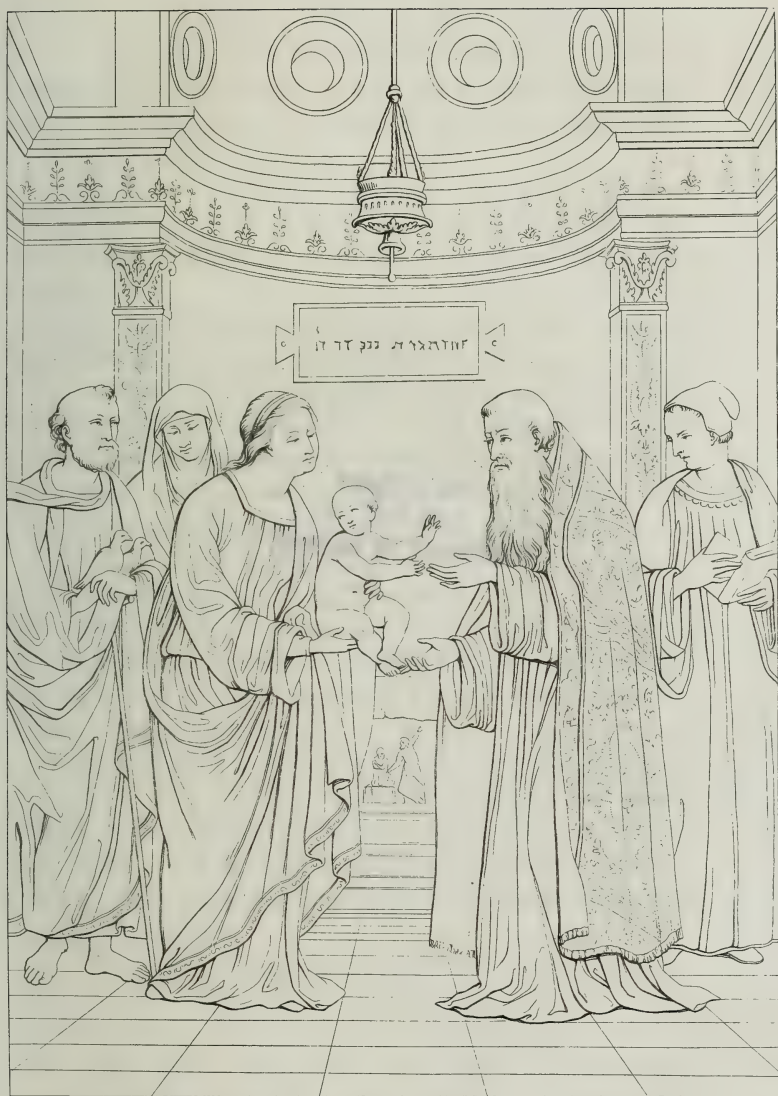
Questo è il principale suo pregio, per cui come si è accennato, Raffaello ai 5 di Settembre dell'anno stesso, in cui si condusse a Roma (1508) con molta amorevolezza, gli scrisse:

« Monsignor Datario aspetta con grande ansietà la sua
« Madonnella, e la sua grande il Cardinal Riario:.... io
« pure le mirerò con quel gusto e soddisfazione che vedo
« e lodo tutte le altre, non vedendone da nessun altro più
« belle, più divote, e più ben fatte ec. ».

Dopo il tenore di questa lettera è inverisimile quanto narra il Vasari della cagione della sua morte (11).

Intanto troviamo, che partendosi dal 1490, allorchè si era già dato alla pittura, fino al giorno della morte sua, non si citano di lui meno di venti grandi tavole da altare, oltre il Campo d'Oloferne dipinto a fresco nel palazzo dei Bentivogli (12), e la selva incendiata pel Duca d'Urbino (13), opere celebratissime dallo Storico Aretino, ma che si sono sventuratamente perdute.

Tra le tavole da altare, mi è sembrato che quella, in cui vedesi maggior varietà di fisonomie, novità di composizione, splendore di colorito, sia la Purificazione di Cesena, e perciò la riporto di contro, preferendola alle altre.

Quantunque così venga or chiamato questo celebre quadro, rappresenta la Purificazione a un tempo della Vergine, e la Presentazione del divin Fanciullo a Simeone.

Sono le figure poco meno del naturale, assai ben disposte, e con somma diligenza e gran magistero dipinte.

Corretto è il disegno, bene accomodati i panneggiamenti; e l'effetto del chiaroscuro sì ben inteso, che nota un valente scrittore di belle Arti, che le carni brillano in modo « quasichè fossero situate all'aperto e illuminate dal- « la luce del Sole (14) ».

Quantunque tutte belle sieno le teste, quella di Simeone per la maestà, quella della Vergine pel tenero sentimento verso il divin Figlio, mi sembrano degne del più gran maestro.

Il bassorilievo nel di sotto dell'ara, cosa non consentita dall'uso degli Ebrei nei loro templi, è una innovazione del Francia. Rappresenta il Sacrifizio di Abramo, emblema del Sacrifizio che si compirà di lì a non molto sul Golgota; ed ha con ciò voluto il pittore mancar piuttosto alla verisimiglianza storica, che perdere il merito di sì felice allusione. Vedremo che sarà imitato in ciò dal Mazzolino.

E tra le sue più degne opere dee riguardarsi anche la superior parte del quadro dipinto pei Buonvisi, non ostante i molti ritocchi. Il putto nella parte inferiore si disse da molti degno di Raffaello. Adorna or la Galleria nazionale di Londra; dove, in mezzo a tante sublimi pitture, sembra cedere a poche (15).

E grandissima lode pur merita la tavola, fatta per Paolo Zambeccari, ora nell'Accademia di Bologna; una piccola Vergine in S. Giovanni di Parma; e la Vergine per la Manzuoli (16); « con un angelo ai piedi (scrisse il Vasari), « che tiene le mani giunte con tanta grazia, che par pro- « prio di Paradiso ».

È cosa notabile, che nel tempo, in cui tante cose operava, non lasciò mai d'intagliar medaglie (17), avendo tenuto la Zecca di Bologna finchè visse. Il giorno della sua morte, che fu già molto controverso, dagli scrittori posteriori al Vasari ed al Malvasia con documenti innegabili è posto ne'6 Gennajo del 1517 (18).

Quello, di che non può esser controversia, è il suo gran merito, e assai minore di esso la fama, di che ha goduto sino alla fine del secolo scorso. È certo, che leggendo l'articolo, che ne scrisse il Lanzi, comparisce assai da meno di quel ch'egli è. Varie delle sue Madonne sono state giudicate opere dei primi anni di Raffaello.

La causa forse, per cui fu tenuto fino a noi minore del Vannucci e di Gio. Bellini, furono i discepoli ad esso inferiori; come superiori tanto ai maestri furono Raffaello, Tiziano, e Giorgione. Pure alcuni non mancarono di merito, e due l'ebbero grande.

Fioritissima ne fu la Scuola, e si ha dalle sue Note, che oltrepassarono i 200 (19). Di alcuni diremo nel Tomo seguente: di altri è questo il luogo di parlare.

Se la grazia, se la purità, se un'aria celeste si potessero insegnare; direi che il Francia le trasfondesse in Timoteo Vite, o della Vite; il più caro, il più vago, e il più valente fra'suoi discepoli. Se alcuno, fra quanti mi leggono, ne dubitasse, volga gli occhi a destra, e ne porti giudizio. Essa è una delle opere sue più preziose; come tale ammirasi fra le pitture più squisite della Collezione di Brera: e fu tanto dal Vasari lodata (20), che non so come si potesse farlo maggiormente.

Venendo alle notizie della vita di lui, pare che nascesse nel 1470 in Urbino; e che da suo fratello, il quale studiava in Bologna, fosse là chiamato, e posto d'anni 20 sotto il Francia, da primo per apprendere l'arte dell'orificeria; ma che, passato di poco un anno, si volle dare alla pittura, studiando indefessamente il disegno e il colore, per quattro anni consecutivi; dopo i quali, come già fatto maestro, e con molto affetto e benevolenza di Francesco (21), si ricondusse in patria, dove tutte le probabilità fanno credere, che si trattenesse, finchè a Roma fu chiamato da Raffaello. In patria dunque operò dal 1496 al 1510; poichè pare che le prime opere del grande Artefice, in cui pose mano, fossero le Sibille della Pace, e la parte dell'Eliodoro, dove sono le donne spaventate.

ECCE AGNUS DEI
ECCE QVI TO

Ma siccome tanto le Sibille quanto l'Eliodoro vengono reputate tra le opere più perfette di Raffaello, ne vien quindi non solo gran lode a chi le colorì; ma nasce anche la considerazione che Timoteo si conducesse a Roma fatto già valente Artefice; lode, che si riporta sul maestro, da cui tale fu fatto, coll'insegnamento di soli quattro anni.

E una prova di ciò parmi che resulti dall'intaglio che offro di contro, e che rappresenta l'Annunziata del Francia; posta con nuova maniera, e per volontà forse di chi commise il quadro, coll' Angelo in alto, in mezzo a S. Girolamo, e a S. Giovanni.

Or considerando che il bel quadro di Timoteo non è, rigorosamente parlando, che un'imitazione arricchita per altro ed abbellita del concetto medesimo espresso dal maestro; si deduce che l'eseguì verisimilmente prima di condursi a Roma; dove la filosofia dell'arte, che possedeva in grado sì eminente Raffaello, e che seppe sì ben comunicare ai discepoli, non avrebbe consentito ch'egli rappresentasse S. Sebastiano innanzi alla nascita di Gesù Cristo.

Nè si dica che comune era l'uso di disporre intorno alla Vergine e al divin Figlio una corona di Santi, che nacquer dopo. In quel caso, la Vergine e il Salvatore sono l'emblema del gran mistero della Divinità umanata, che quei Santi riconobbero, ed adorano; ma ben altra cosa è riportar presenti all'Annunziazione San Girolamo, come nel quadro del Francia, e San Sebastiano, come in questo di Timoteo. Concludo dunque e ripeto, ch'esser dovè dipinto innanzi alla sua chiamata in Roma.

Quel quadro dunque eseguito prima del 1510; e prima ch'egli vedesse le grandi opere di Raffaello nel Vaticano, è un monumento ben chiaro del suo valore. E mi scuseranno gli amici del Lanzi, se sono costretto a contradire al giudizio che ne ha pronunziato (22).

Pervenuto a Roma, vi recò un'anima degna di sentire le ispirazioni del sommo Artefice suo concittadino. Le lodi, che da tutti gli scrittori si danno all'Eliodoro e alle Si-

bille, mostrano come ambedue s'intendevano: e chi sa qual parte egli prendesse nella Vergine di Foligno, in quella di Dresda, e nelle opere più famose del Sanzio. Il non ascriversi a lui nessuna delle storiette nelle Logge Vaticane, fa credere che fin tanto ch'egli a Roma si trattenne, non fu da Raffaello impiegato, che nelle più grandi sue opere.

Si può nel Vasari veder l'indicazione di molti altri suoi quadri fatti in Urbino, dopochè l'affetto verso la patria, e i preghi della vecchia madre, come abbiamo dal Vasari, lo fecero partire da Roma « con dispiacere di Raffaello, « che molto per le sue buone qualità l'amava ».

Tra tanti, che se ne citano, indicherò la Maddalena, già dipinta pel duomo, « in piedi, vestita con picciol manto e « coperta sotto di capelli sino a terra, i quali sono così « belli e veri, che pare che il vento li mova ec. (23) ».

Lavorò anche leggiadramente di minio (24); disegnò con forza, e colorì con vaghezza; doti tutte che acquistò più, o meno, dal primo magistero del Francia.

Nè di merito mancò Giacomo Francia, figlio di Francesco, il cui quadro di San Giorgio, che or vedesi nell'Accademia, fu tenuto anticamente da taluni per opera del padre. Ma Giacomo ebbe più l'apparenza, che la sostanza del suo stile. Ne sia prova la Vergine, che offro di contro, tolta dal quadro stesso.

Egli disegnò più largamente, ma non però con tanta grazia: ebbe modo di fare più facile e sciolto; pose molta vivacità nelle teste, ma non scelse abbastanza le forme, nè abbastanza le studiò per farle uguali, o superar quelle del padre. Il Vasari non parla di lui.

Parla però con lode di Guido Aspertini, fratello maggiore di quell'Amico, sì noto per le sue stravaganze, che non mancò per altro di meriti; e di cui si dirà nel Volume seguente. Guido è dal Vasari fatto discepolo erroneamente d'Ercole Grandi (25); ma è verisimile che studiasse anche egli da Marco Zoppo prima d'accostarsi al Francia. È certo che nel 1491, poco dopo cioè che il Francia compiuto

avesse il suo primo quadro, Guido per una gara, dipinse senza premio (26), nel portico di S. Pietro una Crocifissione a fresco « con le Marie, i ladroni, i cavalli e altre « figure ragionevoli ». Così il Vasari, nella vita di Ercole Grandi, aggiungendo d'averne egli stesso « disegni molto « ben fatti e tirati con grazia e buona maniera ». Morto a trentacinque anni, non potè giungere a quel grado, a cui s'incamminava, e che gli preconizzavano i poeti, che scrissero versi in sua lode (27).

E qui parmi il luogo di ricordare un valente discepolo del Francia, non citato da veruno. È questi Giacomo Boateri, la cui bella Vergine, col suo nome intagliata nella I. Galleria dei Pitti, fa prova di quanto ei merita.

Ameno e ridente è il paese; naturale la movenza ed il volto; dolci e modesti gli occhi della Madre, come ben disegnato ed egregiamente colorito il divin Figlio: in somma, senza la sottoscrizione s'inchinerebbe a credere che fosse una delle prime opere del Francia (28).

Ma il nome che più risplende nella Scuola di luce propria è quello di Marcantonio Raimondi; che nato in Bologna, secondo l'opinione più probabile poco dopo il 1470, si pose quando fu in grado allo studio del disegno sotto Francesco, e in quello fece tanti progressi, che il Vasari non teme di asserire « che avea miglior disegno del mae- « stro ». Sotto di lui facilmente apprese l'arte di lavorare a cesello, di niellare, e probabilmente quella d'intagliare a bulino; e ciò, secondo l'opinione di alcuni, benchè non si conoscano stampe certe che fossero incise dal Francia.

Narra il Vasari, come uscito da quella scuola, e andato a Venezia, vide sulla piazza di S. Marco esposte in vendita 36 carte della Vita di G. Cristo, intagliate in legno da Alberto Durero; e, che « considerato Marcantonio quanto « onore ed utile si sarebbe potuto acquistare, si dispose di « volervi attendere con ogni accuratezza e diligenza: e così « cominciò a contraffare di quell'intagli d'Alberto: » .... imitando « nel rame l'intaglio grosso del legno;.... e poi

« contraffece la marca di A. D. » Lo stesso ripete il Lanzi, senza verificarlo: e sulla fede del primo (29).

Or lasciando ai biografi l'esaminare, se Marcantonio avesse già contraffatte in Bologna, e prima di condursi a Venezia, varie stampe intagliate in legno da Alberto Durero della Vita della Vergine, (non di G. C. come dice per equivoco il Vasari); e se ciò facesse per capriccio, o per venalità; credo non potersi negare che Marcantonio intagliasse anteriormente in patria varie carte in rame, sui disegni del maestro; e che in conseguenza non le stampe in legno del Durero, ma gl'intagli in rame del Mantegna, e il magistero del Francia lo posero nella via dell'arte novella (30).

Quello, che par certo, si è che a Roma si conducesse già provetto, come Raffaello lo ritrasse nella storia d'Eliodoro (31). E se è vero, come scrive il Malvasia, che sotto sì gran maestro cominciasse anco a dipingere; certo è, che lasciò presto i pennelli, e si diede interamente ai bulini, a ciò animato da Raffaello stesso, « che lo fece studiare in « questa pratica infinitamente, nella quale riuscì tanto ec- « cellente (32), che gli fece stampare le prime cose sue,.... « un Cenacolo, il Nettuno, la S. Cecilia ec. »

Sotto questo aspetto dunque, e per la gloria d'avere intagliato, con maniera sua propria, le grandi opere del primo pittore del mondo, e con ciò propagatone l'esempio ed il magistero, noi dobbiamo considerarlo come uno dei più bei doni, che il Francia facesse alle arti non d'Italia solo ma d'Europa.

Così apparvero in tutta la purezza e correzione delle forme, il Giudizio di Paride, il Ritratto di Elena, la Strage degli Innocenti, la Santa Cecilia di Bologna, la Galatea, le due Sibille, il Parnaso; per tacere di tante e tante altre invenzioni, che sarebbe infinito il numerarle.

Oltre le opere di Raffaello, molte altre cose intagliò di Tiziano, del Pippi, di Michelangelo; finchè gli avvenne d'esser pregato dal Bandinello perchè gl'incidesse un suo

Martirio di S. Lorenzo; dove punito « quel borioso ed elatoso « Scultore » per la sua presunzione, gli si anticiparono le spiacevoli scene, che dovè poi con tanto suo rammarico sopportar in Firenze col Cellini (33).

Vogliono alcuni che Marcantonio fosse ucciso da un Cavalier Romano; ma non è (34) verisimile; come sfortunatamente par vero, che manomesso e spogliato di tutto nel sacco di Roma, come scrisse il Vasari, terminasse in patria miseramente la vita (35). E qui basta dei Pittori Bolognesi, e di lui.

La Scuola Modanese non comincia per anco a offrire l'importanza, ch'ebbe nel secolo seguente; se non che vediamo nelle plastica sì saviamente operare Guido Mazzoni, che ci riconduce al noto principio del grand'Ennio Quirino Visconti, essere sempre stata la *Scultura* (e la plastica n'è la madre) la *norma e la guida della Pittura* (36).

Non ostante, tra i Pittori Modanesi, che vissero verso questo tempo, tralasciando i più volgari, porrò Lorenzo Allegri, per lo splendore del nome, come per la tradizione, che fosse maestro del grande Antonio suo nipote, contro l'opinione dello Spaccini (37); e una Madonna dipinta nel 1511, e citata dal Lanzi, nella Galleria Estense, potrebbe essere stata sua (38): nominerò Bernardino Loschi da Carpi, dov'egli nacque di padre parmigiano, che molto operò per Alberto Pio; e Marco Meloni, che lavorò sulla maniera di Francesco Francia, autore di un quadro eseguito per la Confraternita di S. Bernardino, dov'è la Vergine col bambino e varj Santi, in un paesaggio amenissimo; il cui gradino è dipinto con tal eccellenza di disegno, che venne attribuito a Giulio Romano (39).

Finalmente citasi un Annibale Costa, del quale una Madonna col divin Figlio, fra due Santi, con forme piuttosto secche, non vivace di colorito, ma composta secondo il solito stile del Secolo XV, si conserva presso il Sig. Cavalier Tarabini di Modena, col nome e l'anno 1503.

Sono stato incerto se doveva, o no recarne l'intaglio (40),

e mi son risoluto per l'affermativa, sul riflesso, che può darci un'idea dello stato, in cui trovavasi l'arte nella Scuola di Modena prima che Pellegrino Munari si conducesse a Roma, e divenisse uno de' più rari imitatori del gran Raffaello.

Inutili sono state le ricerche per sapere di questo artefice altro che il nome. Forse appartenne alla famiglia stessa, che nel Secolo XVII era in Sassuolo, e che diede alla pittura Tommaso, discepolo del Boulanger, morto nel 1690, del quale parlerassi nel Capitolo X del Tomo VI.

Reggio ha un quadro nella Cattedrale col nome di Bernardino Orsi, che il Tiraboschi non è lontano da credere, che potesse esser padre del famoso Lelio, detto da Novellara, che troveremo nell'Epoca seguente; come ha nella chiesa di S. Tommaso e sulla porta di San Zenone pitture di Simone Fornari, che il Tiraboschi stesso commenda per finimento, e semplicità nelle teste, sì che molte dell'opere sue furon credute del Francia. E la lode non è piccola.

Venendo a Ferrara, comincerò da notare, che il Lanzi, dallo stile simile a quello del Costa, congettura che gli fosse discepolo Michele Coltellini, certamente Ferrarese; lo dice di lui migliore nelle teste; ne cita due opere che più non esistano, ch'egli vide, e sulle quali portò quel giudizio. Il poco peraltro, che ne rimane in patria, è sufficiente a porlo fra i più degni discepoli di quel valente maestro.

Poche notizie abbiamo dei due Zaganelli o Marchesi seniori, Francesco, e Bernardino da Cotignola, i quali porrò in questa Scuola, perchè la lor maniera è in tutto diversa da quella dei Bolognesi, fra i quali son posti dal Lanzi. Egli nota che Francesco non fu troppo felice nelle composizioni; eccetto una sua rinomata Resurrezione di Lazzero, che si vede a Classe, e il Battesimo di Gesù Cristo a Faenza: ne commenda col Vasari il colorito vaghissimo, e loda meritamente una tavola, che vedesi ancora in Parma, dove la bella architettura fu opera del fratello (11).

Francesco credesi istrutto da Niccolò Rondinelli; è secco

ANIBAL
C°STA - F -
MCCCCCIII

ne' contorni, non caldo nel colorire; cedendo al fratello nella morbidezza. La Galleria Costabili ha due quadri, che vengono attribuiti ciascuno ai due fratelli; i quali a Parma, in Imola e in Ravenna operarono insieme. Ma basta oramai dei mediocri; e vengasi al maestro di colui, che sarà capo e splendore di questa bella Scuola.

Fu esso Domenico Panetti, su cui sorge subito la difficoltà di rintracciare chi lo educasse all'arte. Non può essere stato il Costa, e molto meno il Francia, perchè non è dubbio ch' ei lavorava prima di loro; ma gli artefici, che aveva Ferrara nel tempo della sua adolescenza, possono avergli dato i primi rudimenti del disegno; e le pitture di Pier della Francesca, del Tura, e specialmente quelle di Stefano (42), aver fatto il resto.

Che che debba credersi, egli ebbe ottime dottrine per rappresentar il vero senza sforzi, e come tutti cercavano in quegli aurei tempi di riprodurlo in tutte le parti della composizione di un quadro. Quello, che conservatissimo si mostra nella Collezione pubblica dei quadri di Ferrara, e che offro di contro, è chiara prova della verità. Se ritien sempre una certa secchezza, non è però che l'Artefice, dal quale fu eseguito, possa tacciarsi di *mediocre*, come alcuno ha fatto. Il Lanzi chiama *deboli assai* le opere dipinte innanzi che il Garofolo statogli discepolo tornasse in patria, dove « col nuovo stile che aveva appreso da Raf« faello, gli fu maestro ». Ma di tal controversia si dirà nel seguente volume. Per ora desidero che il lettore consideri la semplicità, la grazia e la verità di questa sua composizione.

D'un merito incontestabilmente maggiore ad esso, debbe riguardarsi Lodovico Mazzolino, dal Vasari chiamato Malino, e dal Lanzi, non so come, posto dopo il Panetti, benchè anteriore a lui di circa 20 anni. Poche notizie ne diede il Baruffaldi; ma sì il Vasari, sì gli altri lo fanno discepolo del Costa, presso il quale si condusse a Bologna per imparar pittura; e ne seguì la maniera, finchè vi re-

stò. Ma dovendo da lui separarsi, per un dissapore insorto co'suoi condiscepoli (43); prese a usare un metodo differente; ornando i fondi di belle architetture; distribuendo con maggior varietà le figure; e cercando colla più gran diligenza di terminarle, come se fossero opere di minio.

Senza poter dire col Lanzi, che « non valse gran fatto « in figure grandi (44) » adotto la sua sentenza, che « nelle « piccole ebbe merito singolarissimo ».

Convien credere che lungamente vivesse, perchè, non ostante la gran diligenza, ch'esige fatica, e tempo, se i suoi quadretti son rari in commercio, nol sono già nelle gallerie. La Costabili di Ferrara ne ha sette; la Fiorentina tre; molti se ne veggono in Roma; e più erano prima che la raccolta Aldobrandini passasse per la più parte fuori d'Italia.

Tra le molte sue composizioni, per darne una intagliata, ho scelto quella del R. Palagio dei Pitti che vedesi a destra.

Rappresenta la celebre sentenza del divin Salvatore sull'Adultera, che gli Scribi e i Farisei gli avevano condotta innanzi, dimandandogli se doveva, secondo la Legge Mosaica, farsi lapidare.

Semplicissime sono le parole con che rispose, riferiteci da San Giovanni (45): « Jesus autem inclinans se deorsum, « digito scribebat in terra..... Qui sine peccato est ve« strum, primus in illam lapidem mittat ». Questo è il momento, nel quale il Pittore ha rappresentato l'azione.

Uno de'Farisei, già letta la sentenza, e in atto di partire, considerando seco stesso come svelavasi la loro ipocrisia: due dai lati della donna, par che vogliano insistere, adducendo la legge di Mosè come appare dagli atti delle loro mani: un altro sussurra non so che parole all'orecchio del compagno, che gli accenna la sentenza scritta in terra; mentre uno più vecchio, piegato il ginocchio, la sta con attenzione leggendo (46).

Il volto del Salvatore è pieno di affetto e di mansuetudine; belle son le sembianze della donna, vergognosa e dolente: nè in un solo degli accusatori di lei trasparisce om-

bra di giustizia e di onestà. In alto è un bassorilievo, come usava pressochè sempre di porre il Mazzolino ne' suoi quadretti, per arricchirne le composizioni. Contrario è all'uso degli Ebrei, ma però ben conveniente al soggetto; e in questo aveva l'esempio del Francia (47). Rappresenta Mosè, che riceve sul Sinai le Tavole del Decalogo; per indicare come la mansuetudine della nuova Legge venne a temprare la severità dell'antica.

Ma tornando alla sentenza del Lanzi « che non valse « gran fatto in figure grandi » dirò che quel savio Storico non si ricordò forse delle seguenti parole del Vasari (48): « di lui son molte opere nella sua patria, ma la migliore « che vi facesse fu una tavola, la quale è nella chiesa di « S. Francesco di Bologna .... nella quale è quando G. C. « di dodici anni disputa co' dottori nel tempio ». Or se questa tavola era la migliore del Mazzolino, come può dirsi che non valse gran fatto in figure grandi (49)?

Ma un'altra testimonianza d' autorità maggiore abbiamo nel Lomazzo, che (50), ripone il Mazzolino, fra quei pittori che seppero esprimere « le faccie delle lor donne amate in vaghissima maniera abbellite « come quelle d'Andrea « del Sarto, di Giorgione da Castelfranco, e di altri, che « nel ritrarle sono stati mirabili, come il Palma, Sebastia- « no, Mazzolino, il Tintoretto ec. »

Nè si dica, col Della Valle, e col Lanzi, (che lo seguì senza esame), che il Lomazzo per Mazzolino intende Francesco Mazzola parmigiano, per distinguerlo da Girolamo suo cugino; perchè lo stesso Lomazzo due sole pagine dopo per indicar Francesco Mazzola, lo chiama il Parmigiano (51); e Parmigiano lo chiama sopra a pag. 284 (52); mentre che notar volendo, come debbono esser fatti i capelli (53), loda per la grazia in questa parte « il Coreggio, « Giorgione, Tiziano, Raffaello, Leonardo ..... il Mazzo- « lino, e il Boccaccino ». È dunque dimostrato che il Lomazzo col nome di Mazzolino intese parlar di lui, non di Francesco Mazzola.

Se dunque fu valentissimo e mirabile, per testimonianza di quello scrittore, in far ritratti; che si dipingono generalmente come il naturale; converrà dire che preferì le piccole figure alle grandi per una sua certa particolare inclinazione; e che non citandosi di sua mano, che io sappia, nessun Ritratto nelle più note gallerie; convien credere che al solito altri nomi più famosi sieno stati apposti ai suoi lavori. Forse questa notizia, che ho posto in chiaro, non senza qualche fatica, darà luogo a considerazioni, e forse a scoperte novelle.

Da tutto ciò per altro due considerazioni derivano: che l' Europa è stata ingiusta fino ai nostri giorni, non ponendo il Mazzolino nel grande onore che merita; e che non dee quindi far maraviglia se il Garofolo, dopo avere studiato sotto Raffaello, giunse a sì alto grado di merito, poichè anco innanzi d' uscir di patria avuto avea sotto gli occhi un sì fatto esemplare.

NOTE

(1) Vedi T. III, pag. 149.

(2) Taluno ha desiderato ne' suoi dipinti una maggior fecondità nell'invenzione.

(3) Nella Vita del Francia.

(4) Vedi T. III, pag. 156.

(5) Come lo nota anche l'Illustratore della Galleria Costabili, ponendo che tre furono le Scuole aperte dal Costa, in Bologna, in Ferrara, e in Mantova. V. Parte I, pag. 39.

(6) Vedi sopra pag. 32.

(7) V. sotto nota (18).

(8) Questo rarissimo quadro passò fuori d'Italia nel 1606, fatto levare dal Cardinal Giustiniani; e vi fu sostituita una copia, che più non vi si vede, ignorandosi pure dove essa sia.

(9) È inciso dal Rosaspina nei Quadri scelti della Pinacoteca di Bologna.

(10) Cominciano a divenir rare, pel gran numero, che i forestieri ne asportarono da venti anni in qua.

(11) È noto quel che narra il Vasari, nella Vita del Francia, che avendogli Raffaello indirizzata la S. Cecilia per la chiesa di San Giovanni in Monte « acciocchè gliela dovesse porre sull'altare .... che se ci fosse nes-
« sun graffio l'acconciasse .... e conoscendovi alcun errore, come amico
« lo correggesse .... fatta trarre dalla cassa la tavola .... tanto fu lo stu-
« pore che n'ebbe, e tanto grande la maraviglia .... che conoscendo ....
« la stolta presunzione della folle credenza sua, si accorò di dolore, e
« in brevissimo tempo se ne morì ».

Questa notizia fu impugnata dal Malvasia.

L'ultimo Annotatore del Vazari (ediz. del Passigli pag. 416, nota 43) riporta l'osservazione del Quatremere, che al Francia, il quale aveva sem-
« pre goduto della prima riputazione nella patria sua, doveva oltremodo
« riuscire doloroso il vedersi in vecchiaia superato da un giovine .... sì
« che non sembra improbabile che non l'invidia .... ma l'afflizione e lo
« scoraggiamento gli procacciassero la morte ».

Alle quali osservazioni risponde di per sè solo il Sonetto scritto dal Francia in lode di Raffaello; in cui, dopo avere esclamato, nel primo terzetto:

« Fortunato garzon, che nei primi anni
« Tant'oltre passi! e che sarà poi quando
« In più provetta età l'opre migliori?

conclude colla sentenza, di cui la Santa Cecilia era una prima prova,

« Che Tu solo il pittor sei dei pittori.

Di più aggiunge il Vasari che da molti fu creduto che « morisse di « veleno, o di gocciola ».

(12) Se ne veda nel Vasari la descrizione assai ben fatta.

(13) « Il Duca d'Urbino gli fece dipingere .... una selva grandissima « d'alberi che vi era appiccato il fuoco, e fuor di quella usciva quan- « tità grande di tutti gli animali aerei e terrestri, ed alcune figure: cosa « terribile, spaventosa, e veramente bella, che fu stimata assai, ec. » Vasari nella Vita.

(14) L'egregio Sig. Gaetano Giordani, che ne scrisse l'Illustrazione da par suo nell'Ape delle Belle Arti.

(15) Il Francia dei Buonvisi di Lucca era in S. Frediano. Passò quindi a ornare la lor privata Galleria; in fine fu asportato a Londra, e posto nel Museo Nazionale. Là si ammira la Resurrezione di Lazzero di Fra Sebastiano; il famoso Cristo del Coreggio, inciso già da Agostino Caracci; Gesù, che disputa fra i Dottori, di Leonardo, della Raccolta Aldobrandini, di Roma; Mercurio che istruisce Amore, del Coreggio (e che darò intagliato) rara e gentil composizione; Bacco e Arianna di Tiziano; ec.

(16) Incisa dal Rosaspina per la citata Pinacoteca di Bologna.

(17) Come abbiamo dal Malvasia.

(18) Vedasi Calvi, Memorie del Francia, e la Vita scrittane ultimamente dall'egregio Marchese Amorini, degno Presidente della Bolognese Accademia delle Belle Arti, e morto da poco.

(19) V. Malvasia, T. I, pag. 60, dove riporta i nomi di molti.

(20) Scrive il Vasari, « che fece in S. Bernardino quella tanto lodata « opera .... nella quale è con bellissima grazia per l'Annunziata figurata « la Vergine ..... al cui lato destro è il Battista vestito d'una pelle di « cammello squarciata a studio per mostrare il nudo della figura, e dal « sinistro un S. Sebastiano tutto nudo legato con bella attitudine a un « arbore, e fatto con tanta diligenza, che non potrebbesi aver più ri- « lievo, nè essere in tutte le parti più bello ».

(21) Dobbiamo al Malvasia d'averci conservato la seguente memoria tolta dai libri domestici del Francia:

« A 1495; a dì 4 Aprile, partito il mio caro Timoteo, che Dio le (*sic*) « dia ogni bene, e fortuna. T. I, pag. 55.

(22) Vedasi T. II del Lanzi, pag, 105. e 106.

(23) Vasari. Il Quadro è molto restaurato; ma è una delle opere più magistrali del Sig. G. Guizzardi, Professor di Pittura in Bologna.

(24) Il chiarissimo Sig. Conte A. Antaldi possiede una preziosa miniatura di Timoteo sulla pergamena, coll'Orazione nell'Orto. Il Vasari aggiunge; che fu valente in sonare varj istrumenti, accompagnando il canto, e dicendo versi all'improvviso.

(25) Ercole Grandi nacque nel 1491, precisamente nell'anno stesso in cui Guido dipingeva il suo quadro, nel Portico di S. Pietro ora distrutto.

Nè tampoco può essere stato discepolo di Amico suo fratello minore, nato nel 1474.

(26) Malvasia, T. I, pag. 146.

(27) Si possono vedere nel Malvasia, T. I, pag. 145. Di esso Guido si crede una tavola della Pinacoteca di Bologna, rappresentante l'Adorazione de' Magi; ma non vi è il suo nome.

(28) Di minor merito è il S. Giuseppe, che più rassomigliasi a un S. Antonio abate, che allo Sposo della Vergine.

(29) In nessuna stampa della Vita di G. Cristo vedesi l'A. D. come può riscontrarsi.

(30) E anco la maniera fa prova, che fu educato in altra Scuola, che in quella del Durero.

(31) In uno dei Sediarii del Papa.

(32) Vasari, nella Vita di Raffaello.

(33) Baccio Bandinelli diede ad intagliare a Marcantonio un suo disegno del Martirio di S. Lorenzo. Vi erano errori, che il Raimondi corresse. Baccio se ne lagnò; ma colla carta intagliata e col disegno alla mano, il povero Fiorentino n'ebbe da chi se ne intendeva il torto e le beffe. V. la Vita di Marcantonio nel Vasari.

(34) Dicesi che un Cavalier Romano gli aveva dato ad incidere la Strage degl'Innocenti (stampa famosa per gli esemplari con la Falcetta, e senza), e che avendola Marcantonio intagliata di nuovo, in danno del primo possessore, questi se ne vendicò coll'ucciderlo. Ma chiunque rifletta vede la stoltezza di questa favola. La Strage degl'Innocenti fu una delle prime carte intagliate dal Raimondi, verso il 1512. Or qui nasce un dilemma: Il rintaglio della Strage fu eseguito pochi, o molti anni dopo? Se fu eseguito pochi anni dopo, (cioè tra il 1514, o 1515) il Cavalier Romano non avrebbe aspettato a vendicarsi dopo il 1524, nel quale anno, partito Giulio Romano per Mantova, Marcantonio fu imprigionato a cagione delle stampe famose dette dell'Aretino. O la rintagliò dopo il 1525; e allora il primo rame doveva esser logoro; e non v'era cagione di tanta ira. Vedasi per le varie opinioni su questa Stampa, *Zanetti, Cabinet Cicognara,* Venise 1837, pagg. 209 e segg.

(35) Il Zani, fra le altre cose riporta l'opinione di varj sulla morte di Marcantonio; ed espone poi la sua, che la fissa al 1518; errore imperdonabile, poichè l'esistenza delle stampe dell'Aretino non può porsi in dubbio; e Marcantonio fu imprigionato fra il 1525 e 1526. Vedi Catalogo di Gio. Antonio Armano. Firenze, Cardinali, 1830 pag. 107, N.° 24.

(36) V. T. I, pag. 8 della presente opera.

(37) V. T. III, pag. 151. Il Lanzi (T. III, pag. 348) crede che maestro del celebre Antonio, fosse questo Lorenzo, e cita l'opinione anche del Dott. Antonioli.

(38) Scrive il Lanzi, (*ib.*) d'aver veduta questa Madonna citata nel *Catalogo della Galleria Estense*. Ora più non vi si trova.

(39) Il bel quadro del Meloni è al presente nella Galleria Estense.

(40) Del quale il Sig. Cav. Tarabini volle gentilmente favorirmi il disegno.

(41) Così leggo nella Guida di Parma del 1824, pag. 112.

(42) Si osservi la tavola di Stefano riportata a pag. 152 del Tomo antecedente; e si paragoni a quella del Panetti, che qui si pone a pag. 117.

(43) Il Baruffaldi ha lasciato scritto che amando egli una donna ugualmente amata da altri fra i suoi compagni la dipinse con tutto lo spirito, e colla più gran verità; nè mancò di mostrar quel ritratto forse per compiacenza, e per vanto. Il Baruffaldi tace le particolarità; ma fa intendere, che per le conseguenze di tal fatto, il Mazzolino fu costretto a uscir dalla Scuola. V. Vasari, ed. di Siena, T. VI, pag. 232.

(44) T. IV, pag. 255.

(45) Cap. VIII.

(46) Il Pittore ha posto gli occhiali a questa figura; come fece il Costa nell'Adorazione de' Magi di Brera (V. T. III, pag. 155) anacronismo, usato forse, per indicar la grande attenzione.

(47) V. sopra, pag. 109.

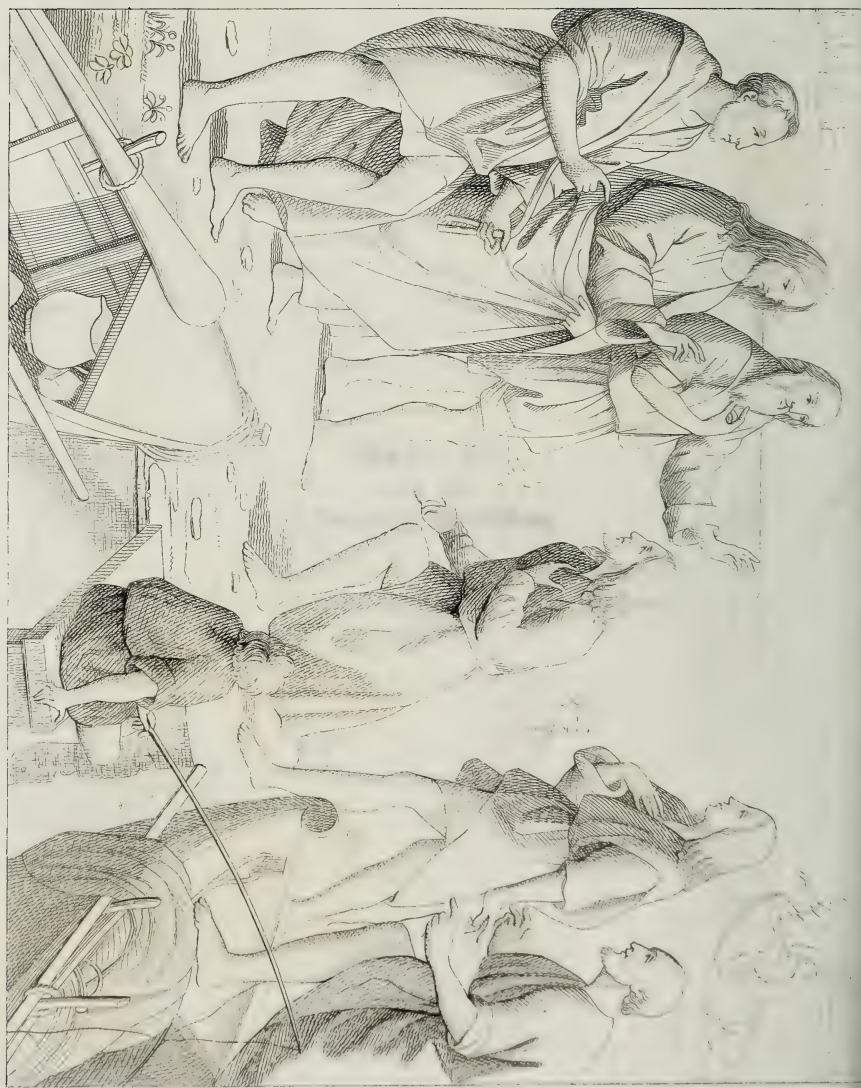
(48) Nella Vita del Costa, dove lo chiama Malino, come si disse.

(49) Dicesi che questa tavola fosse ritoccata dal Cesi. In ogni modo, è grave danno che si lasciasse partire d'Italia. Trovasi ora nella Galleria di Berlino; e in quella di Bologna non è rimasto che il padre Eterno, ch'era sopra il quadro; e l'Adorazione de' Pastori, ch'era al di sotto, in piccole figure.

(50) Trattato della Pittura, pag. 434.

(51) Ecco il luogo, pag. 457. « Così alla maniera di Raffaello non è « arrivata mai quella del Parmigiano, di Giulio Romano, e d'altri, ec. »

(52) « Come hanno usato Raffaello, Cesare da Sesto, Michelangelo, « Leonardo, Giulio Romano, il Parmigiano, Perino del Vaga ec. »

(53) Pag. 182. E quando anche non bastasse, nomina di nuovo il Mazzolino a pag. 228. *Sugli effetti della luce*. Cap. 14 del Lib. IV.

CAPITOLO VIGESIMOSECONDO

SCUOLA VENETA

MXD A MDXX.

Or passando alla Scuola Veneta, di cui già si annunzia il più luminoso periodo, convien ricordarsi, come al grido sempre screscente dei Bellini, e di Giovanni specialmente, si dileguarono le Scuole dei Muranesi, e di Jacobello e Francesco del Fiore.

Ma intanto sorgevano due begl'ingegni, che venivano a competere con quelli, Marco Basaiti, e Vittore Carpaccio. Nato il primo di genitori greci nel Friuli, si stabilì nella capitale, dove lungamente visse operando; nato il secondo in Venezia, come apparisce dall'iscrizione apposta a molti suoi quadri, la onorò co'frutti del suo bell'ingegno.

Cominciando dal primo, riporto di contro l'intaglio della Vocazione così chiamata di S. Pietro ed Andrea all'Apostolato che dipinse per la Certosa, « una (scrive il Lanzi) « delle più belle pitture di quella età »; lode, che parmi esagerata; come ingiusta è l'altra, che il Basaiti fu « più « felice competitore di Gio. Bellini, che non il Carpac- « cio (1) ». E dovrà far maraviglia un tal giudizio a quanti (2) nell'Accademia delle Belle Arti, ne fanno il paragone. Il Moschini, giudice competente, mentre dichiara (3) esser questo quadro il capo lavoro di lui, si contenta di lodarlo pel « disegno puro, pel colorito brillante »; nè aggiunge altro.

Il Ridolfi lo pone tra quelli, che dipinsero con più raddolcito stile, dando alle imagini de'Santi una certa puri-

tà, che move gli animi alla devozione. Di lui s'ignora il maestro, come s'ignora quello del Carpaccio, che dal Ridolfi è messo dopo il Basaiti, ed onorato d'una Vita, mentre dell'altro non ci offre che una breve notizia, il che mostra in qual maggior conto ei lo teneva; e parmi a ragione.

Più tosto secco al principio del suo dipingere, raddolcì lo stile in progresso; e si distinse sopra gli altri per grazia e per diligenza. L'essergli stata allogata una grande storia nella sala del maggior Consiglio, che perì nell' incendio del 1576, mostra la fama di che godeva (4); fama, che aumentò per la pittura di otto quadri, ne'quali espose i fatti principali della vita di S. Orsola, posti nella Compagnia di quella Santa (5); e pe' quali meritamente « conseguì la « pienezza della lode ». Fu, secondo il Zanetti, buon disegnatore, di ricca e feconda immaginazione, valentissimo nella prospettiva, e commendevole soprattutto nel comporre con grazia e con semplicità (6).

Prova di questi meriti, e di quanto riesca superiore per essi al Basaiti, sia la tavola di contro (7), che ho scelta, in luogo della Presentazione ch'era in S. Giobbe, perchè troppo nota (8); ed anche perchè nella testa della Vergine genuflessa presso Simeone, è una grazia e una modestia che incanta. Molto egli visse; ma tenne sempre la maniera stessa, per quella solita fatalità che ci fa sdegnare gli altrui modi, ancorchè migliori, per la sola ragione che son differenti dai proprj.

Di lui nota il Ridolfi due discepoli, Lazzaro Sebastiani, e Gio. Mansueti; ma quest'ultimo non gli appartiene, come vedremo, e come l'avea detto il Vasari (9). Del Sebastiani altro non scrive il Ridolfi, se non che imitò il maestro; il Zannetti aggiunge che fu diligente, dotto, ma seguace delle antiche maniere forse anche più del maestro (10).

Benedetto Diana è dal Ridolfi assai lodato per sufficiente grandezza di stile, per buon colore, per grazia nelle movenze, non che per rilievo e rotondità nelle sue figure.

Dal Moschini si credono di lui due quadri in S. Pietro di Murano (11).

Marco e Pietro Veglia furono tralasciati dal Vasari e dal Ridolfi; ma indicati dal Zannetti, il primo come artefice, che lavorò con diligenza e ragionevol maniera (12), senza indicarne la scuola; il secondo (secondo l'opinione del Boschini) come discepolo dei Vivarini, ma nello stile più avvicinandosi ai nuovi modi, nè mancando di merito. A questi pochi si ristringono, se possono così chiamarsi, i successori dei Vivarini, ed i rappresentanti delle vecchie Scuole, in Venezia.

Or dunque vengasi a quella, che superò tutte pel colore, nè cedè molto alle prime d'Italia, per gli altri pregi dell'Arte.

Giovanni Bellini si è dai noi lasciato al Capo X, allorchè terminato aveva il quadro di S. Giobbe, dopo il quale il Ridolfi esalta la Vergine, che vedesi anche oggi nella chiesa di S. Zaccheria; « tenuta delle più belle e delicate del« l'autore (13), che dipinse nel 1505; e quando già fioritissima aveva la Scuola. Mossi dai consigli e più dall'esempio, cominciarono allora i valenti giovani che ne seguivano il magistero, a produrre quell'immensa quantità di opere, che riempiono le gallerie dell'Europa.

Marco Bello fu certo discepolo del Bellini, come appare dal quadro della Raccolta comunale di Rovigo (14); ma parvemi secco, e di colore non caldo.

Pier Francesco Bissolo fu più lindo e più vago, come scrive il Lanzi; ma non penso che alcune sue tavole, e tra queste la coronazione di S. Caterina, da S. Pier Martire di Murano trasportata all'Accademia, « possano an« dar del pari con quelle del vecchio Palma ». Il suo merito è di aver mostrato, seguendo le vie antiche (tanto può l'educazione!) il desiderio di battere le moderne.

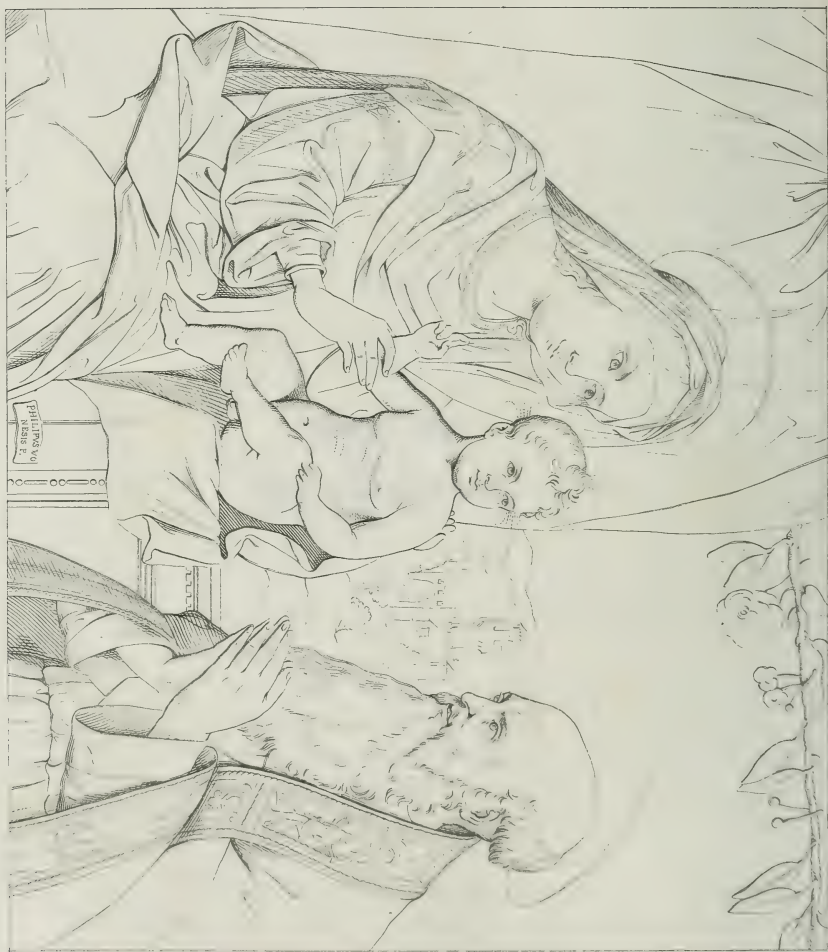
Giovanni Mansueti dal Moschini venne restituito alla scuola del Bellini, da cui toglierlo voleva il Zannetti, pubblicando un quadro, dove tal si dichiara (15).

Ignoto pittore fra i seguaci della scuola stessa è rimasto fino ai nostri giorni Andrea Busati; un unico quadro del quale fu dal Magistrato delle Ragion Vecchie da Rialto trasportato all'Accademia, e riconosciuto per suo dal nome che vi segnò. Rappresenta S. Marco, che siede in luogo eminente, avendo San Francesco con S. Andrea dai lati. La maniera è la stessa dei primi scolari del Bellini, risultando delle indagini del Sig. Zanotto aver egli operato fra il 1480 e il 1510.

Due furono i Cordella, o Cordegliaghi, della stessa scuola ambedue: Giannetto nominato e lodato dal Vasari, per delicata e dolce maniera; che superò molti dei coetanei, dipingendo quadri da camera; de' quali facendo ricerca il Zannetti gli avvenne di trovarne uno nella Galleria Zeno (16) col nome di Andrea. Era, dice, una bella Madonna col Puttino. Il Ritratto del Bessarione, attribuito a Giannetto, dalla Scuola della Carità fu trasportato alla Biblioteca di San Marco, fondata da quel benemerito Cardinale.

Ma l'Artefice, che più s'appressa ne' primi suoi dipinti a Giovanni, e che indi aprì l'ale a maggior volo, è Vincenzo Catena. Gli stranieri poco esperti han sovente preso i quadri del discepolo per quelli del maestro. L'averne scritto il Ridolfi una Vita, ancorchè breve, mostra l'onore, in cui si tenne.

Ma, quel che parrà strano, si è che il Michiel non credè di scherzare quando scrisse negli 11 di Aprile da Roma, pochi giorni dopo che Raffaello era morto, e mentre Michelangelo era infermo; che raccomandava al Catena di stare in guardia, poichè la Morte minacciava i pittori eccellenti (17).

Queste strane esagerazioni debbe riportarle la storia per far testimonianza delle frequenti aberrazioni negli umani giudizj. Sono esse una lezione per gli uomini di senno, che veggono profusa troppa lode a chi non la merita; e un conforto per gl'ingegni modesti, che non si veggono

apprezzar quanto vagliono. Ma sopravviene il tempo a dar solenne sentenza; e, ponendo Raffaello e Michelangelo in cima del monte, tiene Vincenzo Catena poco più che alle falde. Di lui dovrà tornarsi a dire con varj altri nel Capo seguente.

Egli ha merito fra gl'imitatori; ma il porlo presso il Sanzio e il Buonarroti, è come paragonar Giusto de' Conti al Petrarca, o il Varano a Dante.

Infine si dee far parola d'un pittore sin qui sconosciuto, e che visibilmente appartiene a questa Scuola.

Le forme d'una sua Vergine, senza aver la purità di quelle, che si veggono nelle Scuole Romana e Fiorentina, non sono inferiori alle altre della Veneta; e il Santo in adorazione mostra gran nobiltà di sembianze. Ho creduto per tal motivo di non doverlo passare sotto silenzio (18), fra i discepoli, o gl'imitatori di Giovanni Bellini; e riportarne inciso il solo quadro, che io conosca. Egli si firma, come appare, del solo suo nome di Filippo, Veneziano di patria.

Questo quadro, per molti conti pregevole, mostra l'immensa fecondità dei pennelli Veneziani; l'opere de' quali per altro, ancorchè talvolta men corrette nel disegno, usava dir l'Algarotti, che non si soleano trovare a infimi prezzi nelle botteghe dei rigattieri, come quelle di altre Scuole.

Nessuno di tutti questi raggiunse il maestro; e quindi nessuno fece fare un passo all'Arte: ma non si potevano tralasciare in silenzio, trattandosi d'una delle più celebri Scuole del mondo.

Giovanni Bellini, alla testa di sì numerosa schiera, risplende, come cantò il Lirico Latino

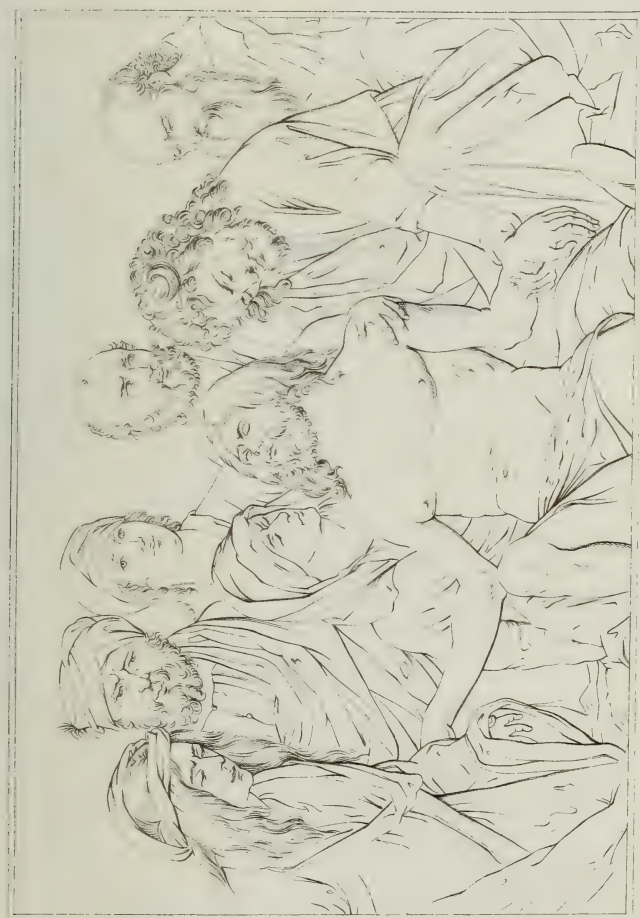
« . . . . *Velut inter ignes*
« *Luna minores;* »

ma certamente l'astro di lui brillerebbe meno di luce propria, se non vi si aggiungesse lo splendore che gli deriva dalla gloria dei due famosi discepoli, che di tanto lo superarono. Di essi è tempo di far finalmente parola.

Per quanto nati nell'anno stesso (19); pare che Giorgio Barbarelli da Castel Franco, detto Giorgione da primo per la grandezza della persona, indi per la grandezza dell'animo e dell'arte, fosse condotto alla Scuola di Giovanni Bellini assai prima di colui, che il Wandick chiamò l'unico Tiziano; poichè sappiamo dal Dolce (20), che mandato a Venezia dalla patria, e diretto dal padre ad un suo fratello per nome Antonio, fu raccomandato da questi a Sebastiano Zuccato maestro di mosaico, il quale, vedendone i progressi, lo pose verso il 1489 con Gentile Bellini. Di là, non contento delle massime del maestro, troppo tenace della sua secca maniera, si allontanò per condursi con Giovanni, presso il quale naturalmente dovè trovar Giorgione più istrutto, più pratico, e in ogni parte più valente di lui.

Questi fatti era necessario di porre in chiaro, per indi stabilire con certezza, che l'ingrandimento della maniera, nella bella Scuola Veneta, debbesi senza contrasto a Giorgione; ingrandimento perfezionato da Tiziano, ma che non può togliere all'altro il merito non piccolo di aver il primo conosciuto quello che dovea farsi, e di averlo cominciato a fare.

Per considerare di quale importanza fosse, credo necessario di esporre agli occhi dei lettori, nella pittura di contro, quello di che era capace Giorgione ne' suoi primi passi dell'arte, quando seguitava la maniera del maestro; e di invitarli a farne il confronto con quello a cui giunse, nella Tavola, che le vien dietro.

Per quanto caldo di colore, scelto nello stile delle pieghe, naturale nelle mosse, come elegante nella più parte delle figure, generalmente ben disegnate; non son queste senza durezza nei contorni, delineate con diligenza, ma d'uno stile minuto. Si osservi il Concerto di musica, e il passo comparirà immenso. Come dunque lo fece? Chi gli aprì la mente per concepirlo? Chi glie ne diede l'esempio?

TITIANVS.F

Il D'Agincourt, scrive con bell'eleganza, che « sotto un « cielo risplendente di luce, nel seno d'un immenso ma- « re, circondato di palazzi decorati dalla più nobile archi- « tettura...... fra uomini di bella statura, fra donne di « fresca e brillante carnagione.... il Veneziano è dive- « nuto in qualche maniera colorista, per un effetto della « seduzione che lo circondava. Con gli elementi, che la « natura gli offriva, egli non ha dovuto, che risalire alle « sorgenti dell'armonia, per giungere in questa parte alla « più alta perfezione, a cui l'uomo sembra di poter giun- « gere (21) ».

E questo pel colore è giustissimo; ma per le forme non vale. Convien dunque cercare un'altra causa, che aprì gli occhi a Giorgione, per rappresentare il bello, quale vedevasi nelle avvenenti e maestose sembianze delle donne, come nei volti gravi e dignitosi di quei personaggi della Veneta Repubblica, i quali si preparavano alla gran lotta, che fece stupir l'universo (22).

Il Vasari, che fu a Venezia in giovine età; che vi tornò da provetto; e che rivide Tiziano in Roma, quando ancora vivea Michelangelo, nel 1545, trenta due soli anni cioè dopo la morte di Giorgione; il Vasari, a cui nessuno potrà negare intendimento in fatto di arti, scrive, che « ve- « dute Giorgione alcune cose di mano di Leonardo mol- « to fumeggiate e cacciate terribilmente di scuro, questa « maniera gli piacque tanto, che mentre visse, sempre « andò dietro a quella, e nel colorire a olio la imitò gran- « demente (23) ». La quale sentenza, ben interpretata, ci pone nella via della verità.

È lo stile di Leonardo differente è vero da quello di Giorgione; ma qui non si tratta di stile che racchiude tutte le parti della pittura, ma della sola larghezza e grandiosità di forme. E siccome Leonardo è più largo e grandioso dei Bellini e di quanti fino al principio del secolo XVI operarono nella loro Scuola; e siccome nel 1500 nè Raffaello, nè altri, se n'eccettuiamo il Buonarroti, aveva la maniera

larga al pari del Vinci; ne viene la conseguenza che, se Giorgione fu mosso dall'esempio di altri, esser nol potè che da quello di Leonardo.

Il Vasari parla d'*alcune cose*, che vide; cioè quadri da stanza, o disegni; ma chi assicura, che per la gran fama che levò il Cenacolo delle Grazie in Milano, Giorgione colà non si conducesse ad ammirarlo? E le teste degli Apostoli disegnate dal Vinci stesso, ch'or forman la gloria dei più scelti gabinetti, non potevano esser giunte a Venezia? Raramente, o forse mai, qualunque siasi Genio si forma interamente da sè: ma di passo in passo, e dal bene al meglio, si conduce alla perfezione. Questo è il naturale andamento delle cose; e se pur qualche eccezione s'incontra, ell'è certamente ben rara.

Ciò stabilito, vengo alle particolarità della vita di questo rarissimo Artefice. Nel quadretto riportato a pag. 130 abbiamo veduto, come immedesimato per dir così nella maniera del maestro, l'aveva in quella quasi già superato; sicchè quando Tiziano dalla Scuola di Gentile passò a quella di Giovanni, lo dovè trovare come già si è osservato a sè superiore d'assai.

Benchè ci dicano gli scrittori che i due valentissimi giovani fossero da principio amici; conoscendo l'indole dell'umana natura, è facile a immaginare che Tiziano, sentendo le sue forze, come l'altro andava mostrando di voler superare il maestro, egli già concepiva la speranza di poter superare il condiscepolo.

Il Vasari scrive che le sue prime opere furono ritratti; molti ne cita, e fra gli altri quello di Consalvo, detto il gran Capitano, che chiama cosa rarissima, e quello di Leonardo Loredano, quand'era Doge, che visto da lui « parvegli vivo ». Passa indi a parlare della facciata del palazzo Soranzo, ch'ei dipinse nella piazza di San Paolo, e della figura di una Primavera che gli sembrò « una delle belle cose, ch'egli dipingesse in fresco », finchè viene a descrivere il Fondaco dei Tedeschi a lui dato a dipinge-

re, in concorrenza con Tiziano; dopo la quale opera lo fa partir per la patria; dove eseguì il quadro, per la chiesa parrocchiale, che ancor vi si vede, ugualmente che il Gesù Morto, nel Monte di Pietà di Trevigi.

Il Ridolfi, al contrario (ma non scrive d'onde si procurò le notizie) appena uscito dalla Scuola del Bellini, lo fa lavorare « nelle botteghe dei dipintori quadri di devo- « zione, recinti da letto, e gabinetti », indi lo fa partir per la patria, dove operò quanto sopra abbiam detto, finchè reduce in Venezia, cominciò, non trascurando però l'arte, quella sua vita immersa nei piaceri, di cui parlerassi alla fine.

In questo tempo pone il Ridolfi la notizia di molte invenzioni tratte dalla Mitologia, che minutamente descrive: indica i nomi dei personaggi, ai quali fece il ritratto, e scende in fine ai freschi del Fondaco dei Tedeschi.

Or passando a Tiziano, pare che una delle prime sue opere fosse un quadro a tempera per la chiesa di Pieve di Cadore sua patria, che ancor si conserva; un altro d'un Ecce Homo, lodato dal Vasari; e di questi tempi, oserei credere, la piccola Vergine in gloria, che riporto di contro, rara gemma della Fiorentina Galleria; mosso a così pensare dalla composizione, che ricorda la Scuola Senese (24), il cui fare portò Gentile da Fabriano in Venezia, e che vedesi ripetuto nelle pitture di Gio. Bellini, del Mansueti, del Carpaccio, e di altri moltissimi.

Quegli Angeletti che sonano, quello a destra che canta, quei Cherubini che ne accompagnano l'armonia colle lor voci hanno il carattere dell'antica Scuola Veneta, la quale variò poco dopo.

Citasi quindi il ritratto di Caterina Cornaro Regina di Cipro (25); una Fuga in Egitto in mezzo ad una gran boscaglia; e il quadro della Salute, con varj altri, posti dal Ridolfi fra quelli « che ritennero un certo che dello stile « del Bellini ». E questi, ove s'incontrino, sogliono chiamarsi della prima maniera, preziosi anch'essi, come par-

mi esser quello, che riporto a destra, tenuto dall' egregio suo possessore (26) nel conto che merita.

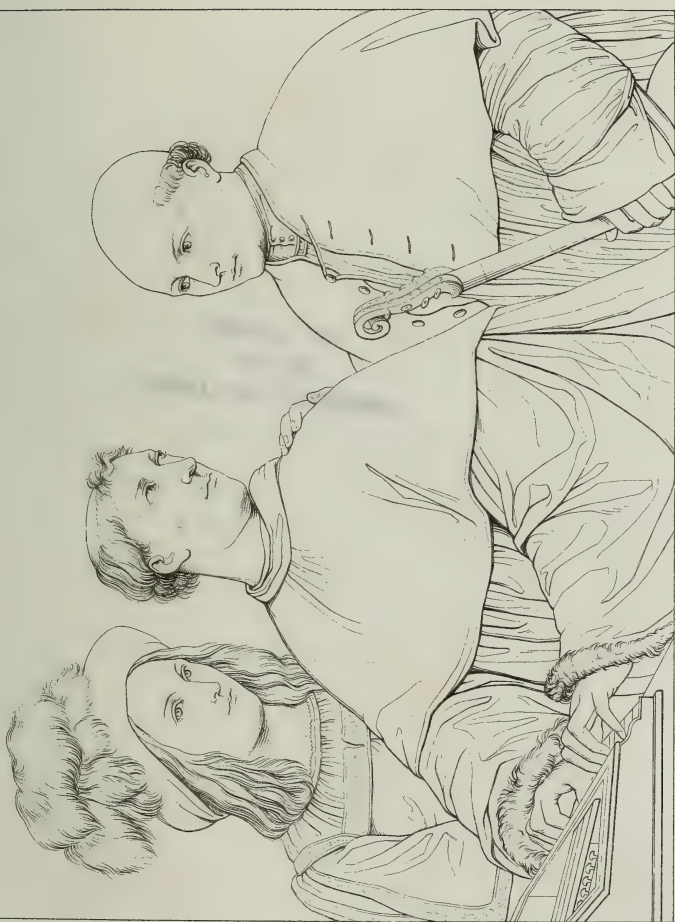
In questi termini, secondo tutte le probabilità dovevano esser le cose della Veneta Pittura, dopo il 1504, anno in cui fu incendiato il Fondaco dei Tedeschi.

Se è vero, che innanzi a tal tempo Giorgione eseguisse quei Ritratti, che or fanno la maraviglia d'Europa, ciascun vede com'era superiore a Tiziano: ma questi ricordò l'Adagio di Erasmo, adottato dal Manuzio, FESTINA LENTE. Di lunga mano preparossi al conflitto; e presto vedremo il suo trionfo.

E questo è il luogo di ripetere, che la felice natura, come Giorgione l'aveva sortita, non basta; ma è necessario uno studio indefesso, una pratica costante; in fine quella sollecita e quasi direi gelosa cura per l'arte, sì che tutto ceder debba, e in qualunque caso, alle considerazioni per lei. Così usando, pervenne Tiziano a salire in cima della sua Scuola, di dove lottò felicemente colle altre. Ma proseguiamo la narrazione.

S'incendiò dunque, come già si disse, vicino al ponte di Rialto, il Fondaco, o Fontico dei Tedeschi, così denominato perchè (27) la più parte delle merci che vi si depositavano, era di proprietà della nazione alemanna.

Appena fu rifabbricato, e, come scrisse il Vasari, *speditamente finito* (in conseguenza tra il 1505 e il 1506) « fu ordinato da chi ne aveva la cura che Giorgione lo di« pingesse di colori in fresco, secondo la sua fantasia ». E l'Artefice, andando sempre acquistando nei nuovi modi, eseguì le figure, « le quali parvero ben fatte, e colorite « vivacissimamente »; sì che « quell'opera fu celebrata e « famosa in Venezia ». Così nella Vita di Giorgione.

In quella di Tiziano poi ci fa sapere, che avendo Giorgione condotta la facciata dinanzi, fu a Tiziano allogata quella che guarda la Merceria: nè altro aggiunge. Dal cui silenzio sul resto si dovrebbe arguire che nella prova gli fosse rimasto inferiore.

Ma il Ridolfi, ai tempi del quale perite non erano anco quelle celebri pitture, ci avverte che la parte eseguita da Tiziano non solo piacque maggiormente dell'altra; ma che anzi fu la causa (28) per cui Giorgione indispettito « più non « volle che Tiziano praticasse in sua casa ». Siccome il fatto sembra certo, compiangiamo le miserie dell'umana natura. Da questo racconto dunque appare, che prima di esser là chiamato a dipingere, Tiziano avea studiato la maniera di Giorgione; e, considerando come poteasi far meglio, postosi all'opera, ottenuto aveva pel giudizio universale il raro vanto d'averlo già superato.

Esposti questi particolari della vita de' due sommi discepoli di Giovanni Bellini sì presto divenuti maestri; si debbono adesso considerare come fossero spinti ambedue dal gran desiderio d'avanzarsi l'un l'altro; e considerar debbesi a un tempo come concorresse il maestro alla nobile gara, tentando di superare se stesso.

Dopo il quadro di San Giobbe, condotto a olio, e il Cristo morto che riporto di contro, derivato come si mostrò (29), da un disegno del padre; parmi dovere indicare la bella Vergine col putto, in grembo, raro quadretto della galleria Borghese di Roma. La differenza tra questa ed altre sue, pare così grande, che debbe averla dipinta negli ultimi suoi anni, e dopo aver veduto i quadri dei due Discepoli.

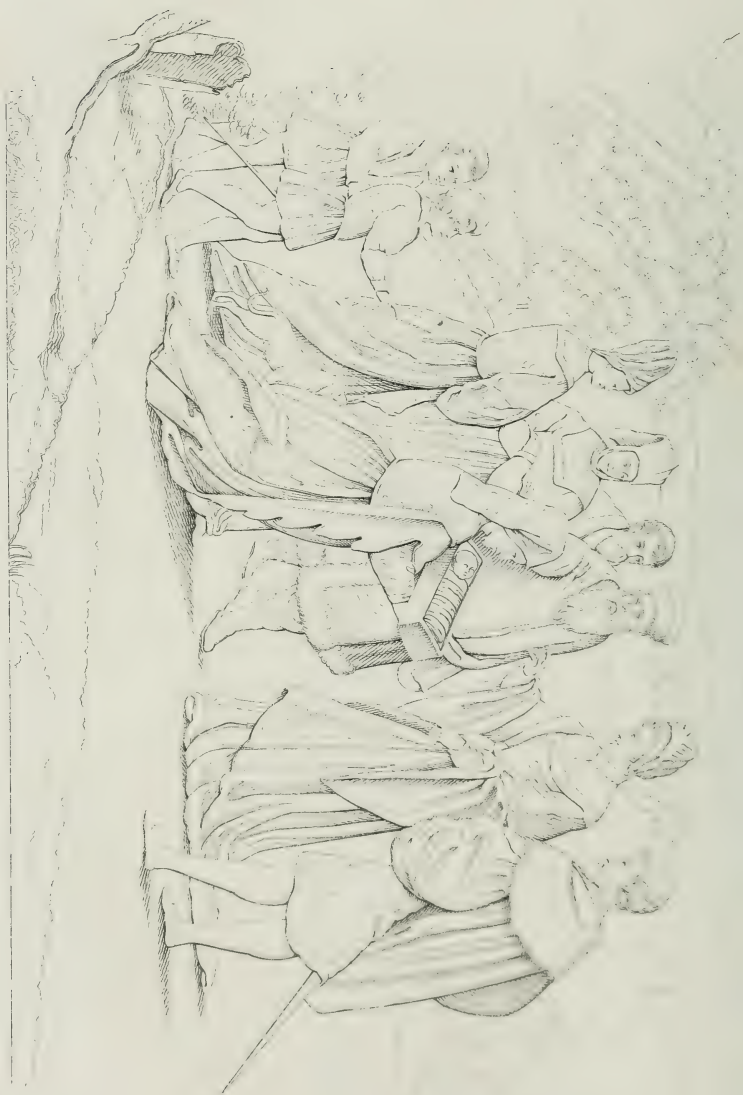
Ma le opere che più lo inalzarono, sono il Battesimo a S. Corona in Vicenza, il quadro di San Zaccheria colla Vergine fra i quattro Santi, e in fine la Cena in Emaus (30), che dal Moschini dicesi degna di Giorgione. Tante sono le lodi dagli scrittori date a queste pitture, che parrebber soverchie, se non rimanessero ancora per farne fede. E siccome tutti convengono che traspare in esse la maniera di Giorgione; ciascun vede qual gloria ne derivi al discepolo; e come a questo avrebbe dovuto far lieta e ridente la vita, se non fossero venuti ad amareggiarla i più cocenti dolori, finchè la perdette miseramente nel fiore degli anni.

Ma non ci attristiamo innanzi tempo. Pare, che compiuta l'opera del Fondaco, Giorgione aprisse Scuola, dove convennero pochi sì, ma valentissimi Artefici, d'un solo dei quali terrò qui proposito, perchè poco visse, nè può quindi protrarsi all'Epoca seguente.

È questi Giovanni Cariani da Bergamo, ignoto al Vasari, indicato dal Ridolfi, trascurato dal Baldinucci: e che pur meritava d'esser notato come uno dei più valenti seguaci di Giorgione.

Lodasi sopra ogn'altra sua pittura la Vergine di San Gottardo in patria, fra Beati ed Angeli, col Bambino in braccio, capace a dare in terra, come scrive il Tassi, una idea del Paradiso. Le belle opere, che dipinse a fresco in patria ugualmente, pressochè tutte furono consumate dal tempo (31).

Fu anche ritrattista insigne, come appare dalla Tavola, che riporto a destra: dove sono sette Ritratti della famiglia Albani (32), eseguiti con una forza, che ben chiara dimostra la scuola. Morì poco dopo il 1519.

E scuola par che aprisse fino da quel tempo Tiziano, e che vi accogliesse fra i primi quel Domenico Veneto, che prese il nome di Campagnola, da Giulio Campagnola, da cui fu da principio allevato. Io qui lo nomino, poichè dopo aver nel 1507 dipinta la tavola dell'Angelo Raffaello con Tobia (forse il quadretto famoso (33) del San Marco, ora nella Sagrestia della Salute, e poche cose più) fu Tiziano chiamato a dipingere a Vicenza (34), ed a Padova, dove seco pur dipinse questo Domenico, nella Scuola del Santo; lavoro, che gli meritò dal Lanzi di (35) esser chiamato « bravo Scolare presso un incomparabil maestro ». Il Ridolfi, parlando d'una di quelle storie (36), la dice « così delicatamente condotta, che pare ad olio dipinta »: e il Moschini, trattando di un'altra (37), scrive, « che a « ragione fu lodata, e intagliata più volte, come divina.... « poichè in sorprendente maniera espresse il fatto..... « con un paesaggio il più ameno ..... talchè quest'opera « ne oscura ogn'altra; e per essa vien meno ogni lode ».

Troppo è noto esservi stato che vi desiderò miglior disegno: il che ripeto, per mostrare che non l'ignoro; e ne lascio ai sapienti il giudizio.

Aggiunge il Ridolfi che innanzi di partirsi da Padova fu detto che ritraesse, in una stanza della casa dove abitava, il Trionfo di G. C. (38); lavoro perito; e che ignorasi se fosse fatto innanzi, o dopo la stampa in legno, da lui eseguita, e pubblicata nel 1508.

Queste, secondo le maggiori probabilità, furono le opere di Tiziano fino all'anno 1511.

Ora tornando a quelle da Giorgione eseguite dopo il 1506, poco trovasi negli scrittori per prenderne una norma; e, d'altra parte, sì poche ne sono rimaste in Italia, che difficilmente dir si potrebbe quali sono, e dove sono.

Nelle Raccolte di Roma sono rare: in quella di Brera è il solo San Sebastiano; ed incerta, benchè famosa, è la tempesta sedata da San Marco (39) già nella Scuola di quel Santo, ed or nell'Accademia di Venezia: sicchè le più ricche sono le due pubbliche Gallerie Fiorentine, che contano sette opere sue, quattro delle quali, di questo tempo: e sono il Cavalier Gerosolimitano, e il Gattamelata in quella degli Uffizj; i tre Ritratti famosi, e la Ninfa col Satiro, in quella dei Pitti.

Ma prima di parlar di queste, prego i lettori a volger gli occhi al quadretto di contro, in cui si figura Mosè bambino, salvato dal Nilo, e presentato alla figlia di Faraone (40).

Esso mostra già, paragonandolo col primo riportato a pag. 130, come Giorgione aveva progredito nella bella disposizione delle figure, nell'espressione dei volti, nella minor secchezza dei contorni, e in generale nel miglioramento dello stile.

Probabilmente questo quadretto debbe essere stato fatto poco prima, o poco dopo l'opera del Fondaco dei Tedeschi; e parmi che segni il passagio tra una prima e una seconda maniera.

È grave danno, che molto abbia sofferto il Ritratto del

Gattamelata, che Giorgione dovè trarre da un altro più antico (41): e che superiore parmi al Cavaliere Gerosolimitano (42), per la maggior grandiosità delle forme; non che pei toni del colore.

La Ninfa col Satiro è bell'ornamento della Galleria, di cui fa parte. Vedesi maestrevolmente in quel quadro fatto uso dell'artifizio dei contrasti, che giova tanto all'effetto, nell'opere della pittura; e che tanto si raccomanda dal Mengs (43). Bella e di rilevate forme è la Ninfa, il Satiro procace; egli rozzo e villano, ella gentile nelle fattezze e nei modi, di bell'incarnato nel volto, e così atteggiata e composta, che ciascuno intende come saprà virilmente resistere alle insidie.

Il Concerto di Musica riportato a pag. 130, che così vien chiamato, contiene tre Ritratti, i quali dal Ridolfi son citati, e descritti, come « de' migliori dell'autore (44) ». Una falsa tradizione li aveva per Calvino, Lutero, e la moglie di questo; cambiando il giovine in una donna.

Giorgione, per unirli insieme, si servì del pretesto di fingere un concerto musicale. Il frate di mezzo non potrebbe esser più vivo; corrisponde con attenzione l'altro, che gli è presso; e il volto del giovinetto colla berretta in capo accomodata con piume, ha una grazia e vivacità Raffaellesca. In tutto il quadro appare una morbidezza di colorito, un possesso di pennello, e un artifizio mirabile.

Ma ciascuna figura presa da per se stessa parmi che debba cedere alla Sibilla, che offro di contro (45). Coi be' crini ravvolti in un velo sottile; col seno men che la metà discoperto; colla destra mano bellissima, ch'esce fuori da un'ampia manica di candido lino, e che tiene sopra un volume, sparso di figure simboliche, e scritto a diversi caratteri, che posa sopra la coscia; mostra nel volto una compiacenza, che deriva dall'aver discoperto i misteri, che in quel libro si racchiudono. Il Moschini la descrive come la Sibilla Cumana.

Il Ridolfi la cita come la donna in abito Zingaresco; sì

che non è dubbio esser uno dei dipinti più certi di Giorgione. Esso era nelle mani del Commendatore Farsetti, alla cui morte, dopo varie vicende, pervenne in fine ad ornare la galleria d'uno de' più cospicui raccoglitori stranieri delle opere nostre (46).

In tal modo si accresceva ogni giorno più da questo rarissimo Artefice la gloria della Veneta Pittura; ed aveva già cominciato la grande storia datagli a fare nella sala del maggior Consiglio (47); quando avvenne il caso, al quale il Ridolfi, che naturalmente dovè bene informarsene, attribuisce la causa dell'immaturo suo fine.

Era Giorgione, come il Vasari ci avverte, molto piacevole nel conversare, di bella persona, « dilettavasi delle « cose di amore, sonava e cantava al tempo stesso mira« bilmente », sicchè non è da dubitarsi che perdutamente innamoratosi d'una vaga donna, ella da primo non gli rispondesse meritamente con tenerissimo affetto.

Ma fin dal tempo, in cui dipingeva la facciata del Fondaco, era capitato in Venezia un giovine di Feltre, per nome Pietro Luzzo (48), per soprannome Zarotto, e dal Vasari chiamato il Morto, d'umor capriccioso e fantastico; e gli si era offerto, per ajutarlo in quei lavori.

Udì Giorgione probabilmente da lui stesso, come aveva in Roma praticato il modo col Pinturicchio di dipingere le grottesche, e fatti molti studj per esse, ricercando quelle, che ne lasciarono gli antichi nella Villa Adriana, a Pozzuoli, a Baja, ed altrove; come aveva in Firenze lavorato pel Gonfalonier Soderini e per altri privati; e come tornava in patria per esercitarvi l'arte sua.

Accettò Giorgione imprudentemente l'offerta; e accolse il giovane con troppa dimestichezza e fiducia; sicchè non solo pare che gli seducesse, e che per assai gran tempo anche amoreggiasse senza saputa, o sospetto di lui, coll'amatissima donna; ma temendo che la cosa non si scoprisse, la rapì finalmente; così l'ingrato discepolo privando il troppo benevolo maestro della sua cosa più cara (49).

In tal modo narrasi il caso dal Ridolfi, il quale aggiunge, « che datosi in preda alla disperazione, terminò di do-« lore la vita ».

Il Vasari scrive al contrario, che morì di quella terribile infezione, che allora faceva strage grande in Italia, comunicatagli dalla donna.

Ma o che avvenisse la sua morte nel primo, o pur nel secondo modo; parmi che si debba pur sospettare non avere, a cagione di questi amori, e frastornato forse dalla gelosia, portato Giorgione quello zelo nell'esercizio dell'arte, che avea mostrato in principio, per divenir sempre maggiore, come quindi avvenne a Tiziano.

Non ostante, a lui si debbe la gloria d'aver introdotto nella Veneta Scuola l'artifizio del chiaroscuro, la grandiosità nelle forme, la magnificenza negli abiti, una libertà di pennello, e un impasto nel colorito, che il Mengs asserisce non aver avuto nè pure il Coreggio; il quale ad esso più che ad ogn'altro *si conformò;* non ad esso Giorgione, come scrive il Lanzi con manifesto errore (50); non riflettendo, che nel 1506, quando egli dipingeva il famoso Fondaco, il Coreggio avea 12 anni.

Compiendo qui con dolore la storia di quest'uomo valentissimo; terminerò colla sentenza del Vasari, che tanto « fu soggetto alla bella natura, e tanto andò imitandola, « che non solo acquistò nome di aver passato Gentile e « Giovanni Bellini; ma di competere con coloro che la-« voravano in Toscana, ed erano autori della maniera « moderna (51) »: il che significa che fu dal Vasari acclamato Giorgione come competitore di Michelangelo, di Leonardo, e del Frate!

E questa sia solenne conferma della calunnia, sull'invidia, di cui viene accusato quel degno Scrittore verso gli Artefici non Toscani.

NOTE

(1) T. III, pag. 48.
(2) Dov' è la sua famosa Presentazione al Tempio.
(3) Nella Guida di Venezia.
(4) Ridolfi, T. I, pag. 28.
(5) Sono ora tutti nell' Accademia.
(6) T. I, pagg. 46, e segg.
(7) Vedesi nella Pinacoteca di Brera in Milano.
(8) Ora nell' Accademia, come si è detto sopra, nota (2).
(9) Nella Vita del Carpaccio.
(10) T. I, Pag. 57.
(11) Nella Guida di Venezia.
(12) T. I, pag. 61.
(13) T. I, pag. 54.
(14) Dov' è scritto: *Opus Marci Belli, discipuli Ioannis Bellini*.
(15) Nel quadro di S. Matteo con altri Santi, riportato dal Moschini, nel suo libretto: Gio. Bellino, e Pittori contemporanei: pag. 68.
(16) Passò nella Galleria di Berlino.
(17) V. Anonimo Morelliano, pag. 212.
(18) Fu acquistato negli ultimi anni dal Sig. Conte Lochis di Bergamo, e fa parte della sua scelta Raccolta.
(19) Nel 1477.
(20) Nel Dialogo della Pittura.
(21) D' Agincourt, T. IV, pag. 466.
(22) Contro la Lega di Cambray.
(23) Nella Vita di Giorgione.
(24) V. T. III, a pag. 17, la Vergine riportata.
(25) È nella R. Galleria di Firenze.
(26) Il Sig. Marchese Ippolito Cavriani di Mantova.
(27) V. Sansovino, Venezia descritta, pag. 135.
(28) T. I, pag. 138.
(29) V. T. III, pag. 162.
(30) A S. Salvatore in Venezia.
(31) Tassi, Pittori di Bergamo, T. I, pagg. 34, e 35.
(32) Passata nella famiglia dei Conti Roncalli.
(33) Dal Moschini (Guida di Ven. pag. 33) si dice « riccca d' ogni « maggior bellezza; ma dipinta nella vecchia maniera ».
(34) Le pitture di Vicenza son perite.

(35) T. III, pag. 137.

(36) T. I, pag. 139.

(37) Guida di Padova, pag. 46.

(38) I più credono che intagliasse prima la stampa in legno; ma non par verisimile.

(39) Rimontando alle opinioni antiche, il Vasari lo tiene per opera del Palma vecchio: il Sansovino (pag. 103) l'attribuisce allo stesso Palma, o « come altri dicono a Paris Bordone »: e il Moschini, benchè nella Guida del 1840 l'indichi come di Giorgione; allorchè nelle Belle Arti in Venezia, parla di proposito di lui, scrive (pag. 36) che quella città « non ha in pubblico luogo veruna opera, la quale possa dirsi che « sia veramente di Giorgione ».

(40) È nel R. Palagio dei Pitti.

(41) Essendo il Gattamelata morto nel 1441.

(42) Illustrato nella Galleria del Molini. T. III, pag. 104.

(43) T. II, a pagg. 57, e 183.

(44) T. I, pag. 81.

(45) Fu illustrata dal Moschini, nel sopracitato Libretto.

(46) Il già Patriarca di Venezia, Pircker.

(47) Rappresentava Federigo I Imperatore, che baciava i piedi a Papa Alessandro III, nella chiesa di S. Marco.

(48) Un altro Luzzo, per nome Lorenzo, nomina il Lanzi.

(49) Scrisse il Vasari, che lasciata la pittura, si fece soldato, e al servizio dei Veneziani, morì a Zara. Il Lanzi lo fa anche figurista ragionevole.

(50) L'errore è sì grave, che attribuir non si può se non ad una svista.

(51) Nella Vita di Giorgione.

CAPITOLO VIGESIMOTERZO

SCUOLA VENETA

CONTINUAZIONE

MD A MDXX.

Ottimo di carattere (1), di cuor tenero, e d'animo elevato, com'era Giovanni Bellini, non è da dirsi come si dovesse affliggere alla perdita di tanto discepolo. Benchè superato egli già si vedesse da Tiziano, e da lui; pure, finchè vivea, benchè vecchio, egli era il gran rappresentante di quella grande Scuola: e a lui d'intorno i discepoli, ancorchè divenuti maestri, potevano assomigliarsi ai sommi filosofi della Grecia riverenti d'intorno a Socrate.

Egli aveva, sino dal principio del secolo (2), composte in pace le ossa di suo fratello Gentile; l'avea pianto con sincerissime lacrime (3); chè l'amor fraterno e la benevolenza in lui più ne poteano dell'emulazione, e della competenza nell'Arte. Or per la gloria di quella, mancando Giorgione in sì giovine età, trovavasi a danno più grande.

Nè, a compensarlo della perdita di esso, valer potevano il Catena, il Cima, e Pellegrino da S. Daniele, che col Previtali Bergamasco, erano allora dopo Tiziano i migliori fra gli artefici allevati in quella Scuola. Del Catena si è già parlato nell'antecedente Capitolo; e posto al suo (4) luogo, cioè fra gl'imitatori, egli vi tiene un grado forse non inferiore ad alcuno.

Si osservi l'intaglio di contro, e si vedrà qual n'è la grazia. Rappresenta Santa Cristina, colla mola appesa al collo, per esser indi gettata nel lago di Bolsena. Varj an-

geletti le stanno d'intorno, sollevando la gran pietra « per « alleggerirne il peso, come avvenne miracolosamente ». In alto è Cristo, col vessillo del trionfo, a'cui piedi sta genuflesso un angelo che ha fra le mani la bianca veste, simbolo di quella eterna ed incorruttibile, che ornar la dovrà dopo il martirio.

È dipinto (5) questo quadro nello stile della Scuola; ma vien lodatissimo dal Zannetti, che lo dice eseguito « con « grande amore, e quanto ogni più bell'opera degli anti- « chi maestri (6) ». Aggiunge, che il Catena, benchè vissuto lungamente, « dipinse per lo più nell'antico stile » quantunque talvolta cercasse d'imitar Giorgione (7). Ma basti di lui.

Dagli Scrittori Veneziani molto si loda Gio. Batista Cima, dalla patria detto il Conegliano; che il primo noi porremo fra quei discepoli di Giovanni, che diffusero la sua maniera fuori di Venezia.

Il Vasari scrive che dipinse « figure piccole più che ra- « gionevoli (8); e che se non fosse morto giovane si può « credere, che avrebbe paragonato il maestro »: il che pochi forse crederanno, e perchè morì non giovane, ma di età virile, come dice il Ridolfi (9); e perchè le arie delle sue Vergini ben altro sono che celesti.

Un' eccezione fa però quella, che dal Duomo di Parma passò nella Galleria della Accademia; e che (10) prescelsi per fare incidere. Può vedersi a destra. Forse fu l'ultimo de'suoi lavori, dopo aver vedute le opere più moderne. In essa è sufficiente disegno, e molta diligenza. Le figure non mancano di grazia, son bene disposte, ed hanno vivacità nelle mosse.

Carlo suo figlio l'imita talmente, che i più accorti ne restano qualche volta ingannati.

Venendo a Pellegrino da San Daniele, sembra che per lui Giovanni avesse un affetto pressochè paterno. Il suo nome, come abbiamo dal Vasari, era Martino; ma il maestro, per le peregrinità dell' ingegno, solea chiamarlo Pel-

legrino, e così fu continuato a chiamarsi (11). In sua compagnia venne ad apprender l'arte in Venezia un Giovanni di M. Martino. Buone forme, purità di contorni, grazia di volti e di colorito sono le qualità che si riconoscono nelle opere di questi due Udinesi; ch'emuli alla Scuola del Bellini, seguitarono a mostrarsi tali, anche quando furono divenuti maestri.

Di loro molto più lungamente del suo solito parla il Vasari; e nota come Giovanni ebbe maniera crudetta, tagliente e secca tanto, che per quanta diligenza usasse, non potè mai addolcire. Loda il San Marco nel duomo di Udine come la miglior opera ch'ei facesse.

Di Pellegrino moltissime sono le tavole indicate dal Biografo. Egli è sciolto e più grandioso di Giovanni; ma sono preferite ad ogn'altra le storie della Passione dipinte a fresco in S. Daniele (12). Primeggia fra esse la Crocifissione, sì per la fecondità della fantasia, sì per la giustezza dell'ingegno con che dispose tante persone; come per la grazia e la semplicità si loda la figura dell'Innocenza negli archi; e quella di S. Antonio, che benedisce i suoi devoti, per la grandiosità dello stile.

Chiamato a Ferrara, lavorò per gli Estensi; e siccome colà nulla rimane di lui, si è creduto che le sue pitture siano state confuse con quelle dei Dossi. Da lui deriva il Lanzi la Scuola del Friuli, di cui si parlerà nell'Epoca seguente (13).

Ma non terminerò questo periodo della Pittura Friulana, senza indicare col Conte Fabio di Maniago (14), che dovendo da Gio. di Martino stimarsi l'opera di Pellegrino nel Duomo; ancorchè suo emulo, la giudicò degna non sol d'ogni lode, ma d'una ricompensa maggiore anco di quella già pattuita.

Treviso ha, fra i Belliniani, Piermaria Pennacchi, notato dal Lanzi per poco buon disegnatore; ma che dal Moschini è lodato per grandioso stile (15); come anco dal Zannetti per aver tentato « di lasciar l' abito antico delle

« prime scuole; e ciò non senza felicità (16) ». Quindi, parlando della volta della chiesa degli Angeli a Murano, la dice « di belle forme, di buon colore vago e saporito »: e nota che, se peranco non era intesa la ragione del sotto in su, « l'autore per altro mostra in quel lavoro una non « mediocre intelligenza ».

Maggiore di lui per ogni conto, poichè dal Ridolfi fu creduto discepolo del Palma, fu Rocco Marconi, pur Trevigiano, di cui si cita con grande onore dal Moschini la tavola del Redentore, nell'Accademia di Venezia, dicendola opera « mirabile, per sapor di tinta gagliarda e va« ghissima »: facendo così eco al Zannetti (17) che scrisse antecedentemente aver egli « disegnato e dipinto con in« telligenza..... fatti molto bene i panni, e aver deciso « ogni parte con molta esattezza (18) ».

Padova, dopo l'apparizione del Mantegna, non diede altri Belliniani, oltre quelli più antichi nominati al Capo Decimo, nel Volume antecedente.

Vicenza, dopo il Bonconsigli e i Montagna, ebbe il Verla, o Veruzio; di cui giustamente si loda un raro e magnifico quadro in S. Francesco di Schio col nome, e l'anno 1512; il quale sospettar farebbe che il pittore avesse vedute le opere del Perugino (19).

Di Giovanni Speranza, e di Girolamo Pironi, pittori men che mediocri, parla il Vasari (20); e potea, senza mancanza, tacerne.

E Vicentino fu pure Francesco da Ponte il vecchio, che seguitò da prima la maniera dei Bellini, e del quale, come capo della gran famiglia dei Bassani, così detti dalla città dove Francesco si andò a stabilire, diremo nell'Epoca seguente.

Di Pittori Bresciani, che in questo tempo fiorirono, non si nominano dal Ridolfi che due, senza notare di chi fosser discepoli: uno è Fioravante Ferramola, l'altro Paolo Zoppo; ambedue ignoti al Vasari, e trascurati dallo Zannetti.

Presenti ambedue nel 1512 al famoso sacco di quella città, fu di tutto spogliato il Ferramola; sicchè, avuto ricorso a Gastone di Foix Generale dell'esercito francese, questi da lui si fece ritrarre, e lo ricompensò con 500 scudi. Il Lanzi loda il suo S. Girolamo alle Grazie, con un bel paese.

Ma di Paolo Zoppo, dice lo stesso Lanzi, che mostra nelle sue pitture « di non avere ignorato i Bellini »; sicchè pongo anch'esso nella immensa schiera de'loro discepoli, il cui numero uguale forse non ebbe veruna Scuola, quando n'eccettuiamo la Giottesca (21).

Nessuna però, fra le Venete città, mostrossi più fedel seguace della maniera dei Bellini quanto Bergamo, che vanta con gloria d'avere in ogni tempo coltivato le nobili Arti, di cui fa splendida fede l'Accademia Carrara; e l'insigne Collezione di pitture, poste insieme da un generoso suo cittadino (22). Fra i discepoli di Giovanni, dicesi dal Lanzi (23) « uno de'più eccellenti Andrea Previtali ».

Il Ridolfi (24) lo loda specialmente pei ritratti, che furono creduti opera del maestro; pel gran quadro nella Cattedrale di Bergamo, e per un'Annunziazione in Ceneda, che il Tiziano stesso prendeva diletto in considerare, ogni volta che di là passava, rapito dall'affetto, e dalla divozione che ispira.

Il Zannetti non ne parla, forse perchè di lui non trovasi nessun'opera in Venezia; e quel ch'è più, nè pure una parola ne fa il Moschini: ma il Conte Tassi dà l'esatta enumerazione dei dipinti, che si vedevano al suo tempo; molti de'quali, rimanendo ancora, lo dichiarano sì per la prospettiva, sì per la collocazione delle figure, sì per gli ornamenti, sì pel colore, per uno dei più valenti pittori, che imitassero la maniera altrui. Di questo insigne Artefice tornerassi a parlare nell'ultimo Capo del presente Volume.

A lui fan bella corona i due Santacroce (25). Furono essi Francesco, e Girolamo, il primo de'quali erroneamente credeva il Tassi, che avesse imparata l'arte del Carpaccio; ma il Moschini, riportando una sua tavola, pose la que-

stione fuori di disputa (26). Di questo egli scrisse lungamente (27) per dimostrare che tanto il Zannetti quanto il Lanzi avevano avuto torto (28) nei giudizj dati sopra di lui. Il fatto è che quantunque abbia vissuto molto, e vedute le opere dei maestri che venner dopo i Bellini, non si dilungò gran fatto da loro. Diremo per altro a sua lode, che non manca di grazia nelle forme, nè di vaghezza nel colorito.

Girolamo gli è molto superiore, come indica una tavola della Vergine con Santi, nella galleria di Brera in Milano. Si può vedere nel Tassi l' enumerazione di molte sue opere; contentandomi qui di notare, che il Ridolfi errò quando scrisse, « che mai non si dipartì dall' antico » e che il Zannetti, giudice competente, parlando della sua Cena in S. Martino di Venezia, scrive che ha « lo stile « che fioriva ne' migliori tempi della pittura »; giudizio, che il Moschini conferma (29); ma osservando in altro luogo (30), che « la Resurrezione nella stessa chiesa par- « tecipa delle vecchie maniere; sì che il Boschini crede- « vala della Scuola del Conegliano ».

In fine si nomina un Antonio Boselli, pur della Valle Brembana, come i Santacroce. Delle poche opere, che restano di lui, ci ha lasciato notizia il Tassi; ma tace della Vergine, che vedesi al Santo in Padova, dove è un misto di stil Belliniano e Tizianesco, che mostra come ei desiderava di lasciar le antiche forme per le nuove.

Due della medesima valle anche più (del Boselli) si appressano, scrive il Lanzi, alla morbidezza, se non alla eleganza del Previtali, Giangiacomo e Agostino Gavasii di Pascante, nomi dimenticati; ma, osserva giustamente quell' Istorico, che « vivuti in un secolo, ch' è in tanto onore « per l' arte del colorire, sono come certi scrittori del 1300, « che poco c' insegnano in dottrina, ma in favella, dicea « il Salvini, ogni lor pagina parmi che meni oro (31) ».

Tornando a Verona, si è nel Capo X parlato di Liberale, di Domenico Morone, e di Francesco dai Libri.

Ebbe questo Francesco un figlio per nome Girolamo, che oscurar doveva la sua fama, non tanto come si ha dal del Pozzo, pei libri miniati ai Monaci di Monte Scaglioso nel regno di Napoli, e a quelli di S. Giustina di Padova; ma per non poche pitture, da lui fatte nella sua lunga vita, una delle quali riporto esattamente intagliata di contro.

Fu Girolamo compagno e amicissimo di Francesco Morone, ch' essendo stato discepolo di suo padre Domenico, rannoda in Verona la catena immensa, che legò pressochè tutte le città Venete alla Scuola dei Bellini (32).

Tutti quanti, al par dei Discepoli d' Aristotile, tenevano gli occhi al Maestro come al Polo la calamita; e seguitavano religiosamente la maniera di lui, senza comprendere per la più parte come ogni giorno maggiormente si correva da Tiziano la gran via, che aperta gli aveva Giorgione; che quella era la grande, quella la vera, e solo quella doversi seguitare; ma troppo grandi ale ci voleano per raggiungerlo.

Ei frattanto terminava la storia, cominciata, e per la morte da Giorgione interrotta, nella sala del maggior Consiglio, l' argomento della quale il Vasari indica diversamente dal Ridolfi (33); nel che penso doversi credere al primo, che vide quella pittura innanzi all' incendio (34). Lo noto, perchè inutili non sono alla storia certe particolarità, per conoscere le opinioni del secolo.

In essa Tiziano seguì l' esempio dei Fiorentini, e di Raffaello, cominciando a porre i ritratti degli amici e degli uomini celebri di quell' età nei personaggi che rappresentò d' intorno all' Imperatore ed al Papa (35).

Poco dopo dipinse il celebre Cristo trascinato dal Manigoldo, per la Chiesa di S. Rocco, dove tanta ira è nel ribaldo, che tira con una corda il Salvatore pel collo; tanta è la mansuetudine nel divino Maestro, che come imagine di devozione fu sino a questi ultimi tempi oggetto delle preghiere ferventi, e delle offerte generose dei fedeli (36).

Ma l' opera, che non soddisfece in principio chi l' ordinò, per le forme, che agli ammiratori dei Bellini pareano

troppo grandi, ma che doveva in progresso di tempo dargli altissima fama, è l'Assunzione di M. Vergine.

Quando, colla conquista, le opere di pittura italiana più preziose furono trasportate a Parigi; veniva generalmente riguardata questa pittura come il quadro di maggior conto, che fosse rimasto in Italia. E questo era forse il linguaggio dell'esagerazione, poichè non avevano passate le Alpi nè la Scuola d'Atene, nè l'Eliodoro, nè il miracolo di Bolsena: sicchè, quando ne fu interrogato il Canova, rispose in iscritto, e da par suo (37): « difficilmente potersi addi-« tare pittura di più magico colorito »: nè altro aggiunse.

Senza entrare in discussione sul maggiore, o minor merito della composizione, dell'espressione, e del disegno degli Apostoli, paragonati con quelli eseguiti per lo stesso argomento da altri grandi pittori, siccome non credo potersi mettere in dubbio che la più bella parte del quadro sia la Vergine contornata dagli Angeli, la offro intagliata di contro, acciò coloro, che non han veduta l'opera, immaginando l'eccellenza del colorito, ne portino giudizio. Gli Apostoli non vengono tenuti di ugual merito.

Così mostrava Tiziano, come da primo iniziato da Giorgione a quel forte tingere, e a quella grandiosa maniera, seppe indovinare come poteva perfezionarsi ancora; cercando uno stile più soave, e più prossimo al vero.

Questo doveva in fine prevalere (come vedremo, dopo la morte de'suoi condiscepoli) sulla maniera del maestro; ma fino ch'egli visse, durò tanto il prestigio, e l'ombra, per così dire, del nome; che quantunque giunto pressochè alla decrepitezza; e, mentre andava terminando tranquillamente, e gloriosamente la vita; fu Gio. Bellini per la sua gran fama chiamato a dipingere a Ferrara dagli Estensi.

Non credè quel buon vecchio di doversi scusare, per la grave età; ma

« *Come face al mancar dell' alimento* »

rinvigorir sentendosi, e là condotto dal suo buon Genio, pervenne a lasciarvi la più splendida prova del suo gran valore.

E fu cosa non solo straordinaria ma pur mirabile, il vedere che il lavoro di un vecchio di 80 e più anni riuscisse l'opera sua migliore; come agevolmente ne converrà chiunque voglia rivolger gli occhi alla Tavola XCII, riportata nella prima edizione, e ch'era impossibile di ridurre in piccola forma (38). Scampata dal naufragio che disperse tante pitture, o le spinse oltre monti; si tiene per fermo, che non sarà per mancare all'Italia; dove rimarrà sempre non solo come monumento d'arte, ma come prova ch'era stato Gio. Bellini nella pittura quel che fu Milton nella poesia (39), sublime cioè nella vecchiezza.

E come straordinaria egli ebbe la sorte, nel farsi maggior di se stesso, magnifico ancor ne fu il premio.

Il gran Lodovico Ariosto, mentre egli stava dipingendo quel Baccanale, era là per salutarlo grande fra i sommi: sicchè allora, che sentendo mancar la vita, e lasciando il lavoro imperfetto (40), volle condursi a morire in patria; le funebri querimonie, che accompagnar lo dovevano al sepolcro, furono Inni di gloria, che gli fecer *lieve la terra;* e il cantico, che d'eco in eco giunse grande e sonoro fin sulle Venete Lagune, dovè infiammar Tiziano a distender più sempre le ale, per meritarne, come ne ottenne di lì a non molto, dalla stessa tromba un maggiore (41).

NOTE

(1) Il Durero stesso scriveva ch'era un buon uomo. Ecco un brano di sua lettera, riportato dal Morelli a pag. 224 delle note all'Anonimo: « Gian Bellino mi ha fatti grandi elogii presso la nobiltà. Egli desiderava d'aver qualche cosa di mia mano, e perciò venne a pregarmi.... « che me l'avrebbe pagata. Ognuno m'assicura ch'è un gran galantuomo, « e perciò gli voglio bene. Egli è assai vecchio; ma non ostante, è il « miglior de' pittori ec. »

(2) Nel 1501.

(3) Ridolfi, T. I, pag. 45.

(4) E non fra i sommi, come già si disse.

(5) È nella chiesa di S. Maria Mater Domini, in Venezia.

(6) T. I, pag. 106.

(7) Si cita una Madonna di stil Giorgionesco, ch'era nella galleria Pesaro, col suo nome scritto in Tedesco. V. Zannetti, *ib.* pag. 108, dove sono altre particolarità sul Catena. Talvolta cercò imitar Tiziano; e di lui vidi, nelle mani d'un negoziante, una copiosissima Epifania, in un bel paese, che volevasi attribuire a Tiziano di prima maniera.

(8) Nella Vita del Carpaccio.

(9) T. I, pag. 60. In quanto alle Vergini, nè pur Giambellino le fè celesti, come si notò sopra a pag. 135. Il Lanzi poi fu anco più severo, nè in ciò sarà forse seguitato da molti, scrivendo (T. III, pag. 70) che « il Bellini ripetè nelle figure donnesche una idea di ritratto, che tira « al simo ». Vero è per altro che le Vergini del Carpaccio han più modestia e soavità delle sue.

(10) Essa non è citata nè dal Ridolfi, nè dal Zannetti.

(11) Vasari, nella Vita del Pordenone. Egli era d'Udine, e fu detto da S. Daniele, per la sua lunga dimora fatta in quel paese, poco lontano da Udine.

(12) Nella chiesa di S. Antonio. V. Maniago, Storia delle Belle Arti Friulane, dove lungamente parla di Pellegrino.

(13) A questi due nomi aggiunge il Vasari quello di Bastianello Florigorio (dovea dir Florigerio, come appare dalle sue sottoscrizioni) discepolo di Pellegrino, che eseguì alcune opere in Udine, d'una delle quali dice « ben fatto il paese ». Abbiamo nel Ridolfi che fu tra' suoi allievi anco un Luca Monverde, che morì giovanissimo, lasciando tronche le più alte speranze.

(14) Storia delle Belle Arti Friulane; pagg. 32, e 212, prima ediz. in 4.

(15) Guida di Venezia, pag. 134. Parla della Vergine fra le nubi, nella chiesa della Salute.

(16) T. I, pag. 109.

(17) Nella Guida, pag. 119.

(18) T. I, pag. 285.

(19) Soprattutto nel gradino dipinto con grandissima diligenza. Altro quadro è nella Galleria di Brera, pur col nome.

(20) Nella Vita del Sansovino.

(21) Questo Paolo fu anco miniatore; e scrive il Ridolfi « che morì « in Desenzano nel viaggio di Venezia per dolore di un bacile di cri- « stallo, che se gli ruppe, nel quale con lunga diligenza avea figurato « il sacco di Brescia ec.

Di due altri Bresciani parla il Lanzi, nella Scuola Genovese (T. IV, pag. 312) che dipinsero in questo tempo, ambedue Carmelitani.

(22) Il Sig. Conte Lockis, della cortesia per ogni mia letteraria occorrenza, debbo infinitamente essergli grato. La sua Collezione è una delle più ragguardevoli della Lombardia, e va ogni giorno aumentandosi.

(23) T. II, pag. 69.

(24) T. I, pag. 123.

(25) Il loro nome fu Rizzo, e ve ne ha un terzo « che si suppone di « questo casato, *Pietro Paolo da S. Croce*, del quale tace il Tassi, e « parla il Lanzi ». Così il Moschini (pag. 82) del suo libretto. Egli visse molto dopo; e qui l'ho posto per non tornare a parlarne.

(26) Nel suo Libretto di Gio. Bellino e Pittori contemporanei, pag. 85, dove indica l'iscrizione che vi si trova: *Franciscus de Sancta* ✝ D. I. B. 1507; cioè Discipulus Ioannis Bellini. Il quadretto rappresenta la Vergine in trono, col divin figlio in braccio, S. Girolamo, e S. Geremia ai lati, e un angeletto a basso che suona il violino.

(27) Nel citato Libretto di Gio. Bellino ec.

(28) Il Zannetti scrisse « che il suo fiorire non giunse alla migliore « età di Giorgione »: il Lanzi, « che quantunque toccasse l'aureo secolo, « non si dipartì gran fatto dal gusto antico ». (T. III, pagg. 47, 48) Or egli dimostra, che il quadro della chiesa parrocchiale di Serina ha scritto il 1518; e che la tavola descritta dal Canonico Crico (Lettere sulle Belle Arti Trivigiane, pag. 166) ha quella del 1541.

(29) Nella Guida, pag. 48.

(30) Nel sopra citato Libretto di Gio. Bellino ec. pag. 80.

(31) T. III, pag. 70.

(32) Il Dal Pozzo scrive che Domenico trasse la maniera da Jacopo Bellini, oltre i suoi coetanei, pag. 29. Il Carotto e il Monsignori saran posti nel Capo seguente nella Scuola di Mantova.

(33) V. Vasari del Passigli, pag. 1063, nota (14).

(34) Avvenuto nel 1577; e il Ridolfi pubblicò le sue Vite nel 1648.

(35) Là si vedevano il Bembo, non ancor Cardinale, il Sannazaro, l'Ariosto, il Navagero, Fra Giocondo ec. V. Ridolfi T. I, pag. 140.

(36) È ora nella pubblica Galleria di Parma. Il Vasari dice ch'era « la maggior divozione di Venezia ».

(37) Moschini, Le Belle Arti in Venezia, pag. 69.

(38) Trovasi anco alla Tavola CXLIII dell'Opera del D'Agincourt.

(39) Il Quadro di Gio. Bellini passò dagli Estensi agli Aldobrandini. Venduta quella celebre Galleria negli ultimi anni del secolo scorso, rimase questo raro monumento, come sempre si vede in Roma, nella privata Collezione del Baron Camuccini.

(40) Fu terminato da Tiziano, che vi fece il paese. Non credo che molti assentiranno all' opinione del D'Agincourt, dove scrive (T. IV, pag. 423) che « Giovanni Bellini sarebbe stato *appena degno* d'esser « discepolo di Tiziano ».

Oltre i nominati, troveremo a Ravenna il Rondinelli, che fu istrutto da Giovanni, e l'ajutò in molti suoi lavori.

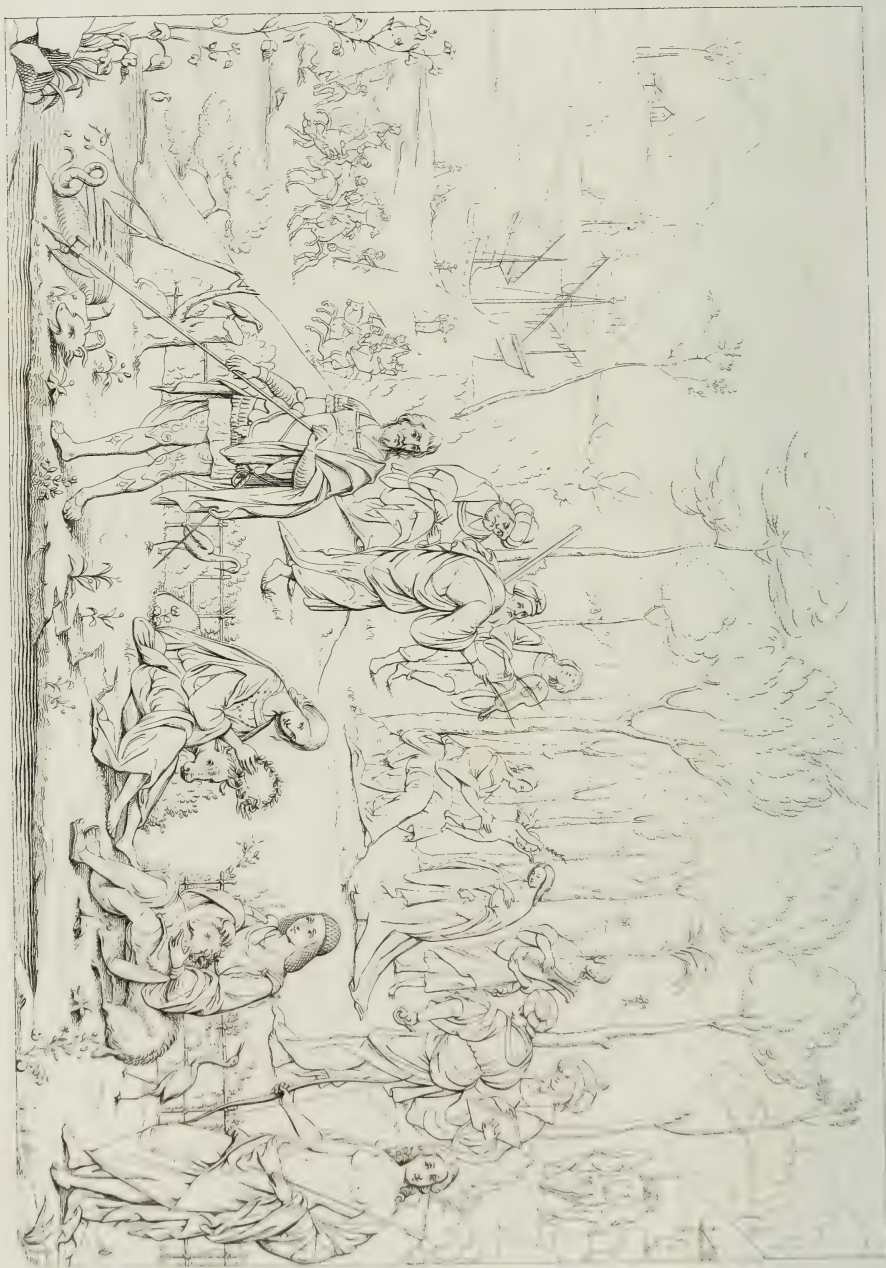
L'ultimo Annotatore poi del Lanzi, stampato a Venezia, (T. XII, pag. 129) cinque ne aggiunge « se non allievi dei Bellini, certo contempo-« ranei, e non registrati che dal Sansovino: Marco Roccai, i fratelli Zob-« bini, Francesco de' Franceschi, e Michele Giambono:.... dell'ultimo « una tavola dalla Giudecca fu trasportata all'Accademia .... e fu lodato « anco come egregio mosaicista e scultore ».

Faccio notare che il Sansovino a pag. 59 scrive che Marco Roccai fioriva nel 1393, se pur non è errore di stampa.

(41) Com'è noto, fu posto Giovanni Bellini dopo Leonardo e il Mantegna dall'Ariosto: ma di Tiziano è detto che onora Cadore, come Raffaello onora Urbino; lode, di che non potrebbe darsi la maggiore.

Anzi per gli stranieri, che non han pratica delle cose nostre, riporterò intera quella stanza, che trovasi al Canto 33 del Furioso.

« E quei, che furo a'nostri dì, e son ora,
« Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,
« Duo Dossi, e quel, che a par sculpe e colora,
« Michel più che mortal Angel divino;
« Bastiano, Raffael, Tizian ch' onora
« Non men Cador, che quei Venezia, e Urbino;
« E gli altri, di cui tale opra si vede
« Qual della prisca età si legge, e crede ».

LV

CAPITOLO VIGESIMOQUARTO

SCUOLE DI MANTOVA

CREMONA, PIEMONTE, E GENOVA

MXD A MDXX.

Mancato di vita il Mantegna, fu, come annunziammo, dal Marchese Francesco Gonzaga chiamato in Mantova Lorenzo Costa, il qual pare che vi giungesse qualche anno dopo la morte di quel grand'artefice.

Il primo quadretto, che vi dovè dipingere, fu naturalmente quello, in cui rappresentò in mezzo ad una pompa musicale Isabella di Este, coronata da Amore; nel che taluno vedrà piuttosto l'effetto dell' adulazione, che della verità, poichè Isabella maritata nel febbrajo del 1490 (1) avea passata l'età dell'amore. Il quadretto è ora nel Museo di Parigi (2), che fatto colà disegnare, riporto di contro.

Scrive il Baruffaldi (3), nel parlare di questa chiamata del Costa in Mantova; che « correva per le bocche degli « uomini esser egli il primario pittore di quei tempi »; esagerazione per verun conto comportabile, quando si pensa che vivevano il Perugino, il Francia, Fra Bartolommeo, Gio. Bellino, Leonardo, Michelangelo, e ancorchè giovinetto, Raffaello; ma è oramai piaga insanabile dell'Italia nostra questa vanità municipale, che pone sossopra tutti i gradi. Fu il Costa buon pittore; degno d'esser posto fra coloro, che fecero progredir l'arte; ma in verun conto da non paragonarsi coi nominati.

Le pitture di Mantova sono pressochè tutte perite (4). Restano però le memorie di quanto aggiunse al Trionfo di

Cesare del Mantegna, e di quanto dipinse nel palazzo presso S. Sebastiano (5).

Benchè a lui certamente inferiori, e condottisi a Mantova innanzi alla morte del Mantegna, si sogliono porre in questa Scuola tre Veronesi, Gianfrancesco Carotto, Francesco Monsignori (così detto dai Biografi, ma scritto Bonsignori (6) da lui stesso) e Fra Girolamo suo fratello.

In quanto al primo, abbiamo una prova novella della solita esagerazione municipale in quelle parole del dal Pozzo: « Gio. Francesco Carotto cresciuto negli anni, e con- « siderate le opere di Andrea Mantegna.... se ne passò a « Mantova, e sotto di lui acquistò tanto, che *superò il « maestro » :* sentenza, che rider farebbe, se ai giorni nostri non se ne udissero delle più risibili (7).

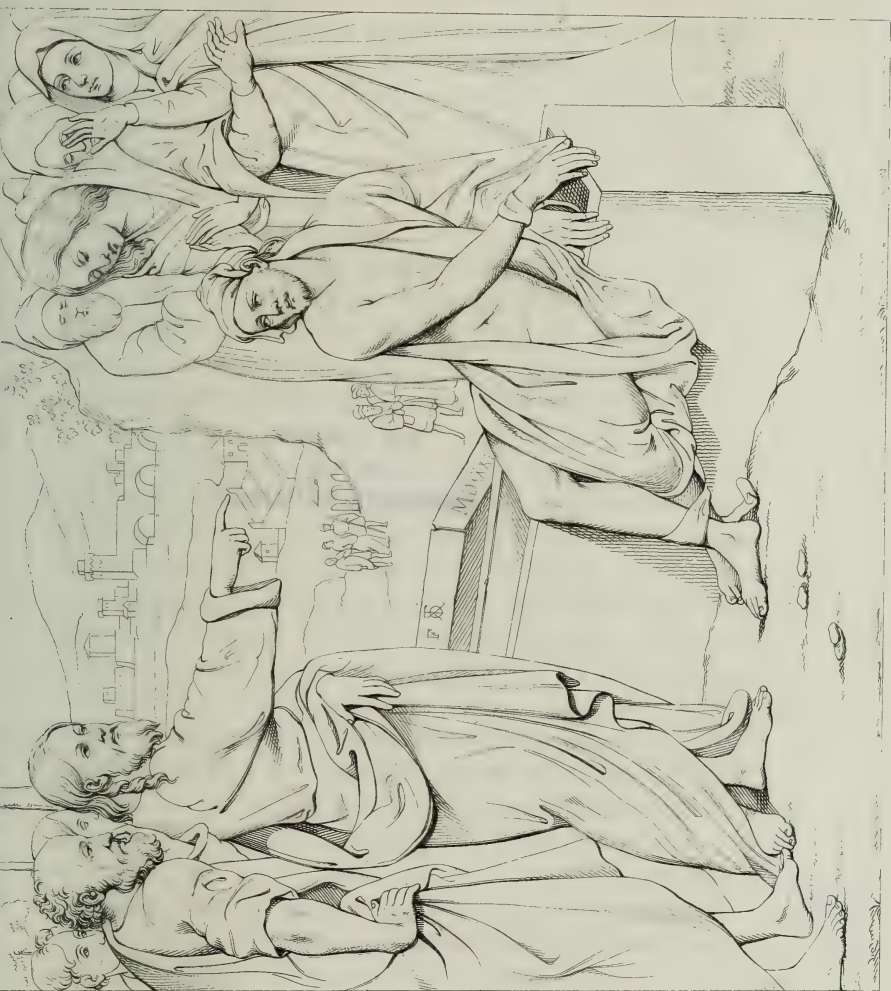
Uno de' suoi quadri maggiormente stimati è quello, che riporto di contro; il quale ha i suoi pregi; ma che paragonandolo con le opere del Mantegna, torna in mente l'*infelix puer* di Virgilio (8).

Di lui si serba in Mantova un unico quadro di argomento poco distinto, ma che non manca di verità (9). Rappresenta un S. Michele che libra nelle bilance il merito, o il demerito de' peccatori; un S. Giovanni, o un Redentore colla croce, e due personaggi con una cassetta e uno stilo. Le altre opere citate dal Vasari sono per la più parte perite, o disperse.

Di merito non inferiore al Carotto fu Francesco Monsignori, di cui recai nella prima edizione la parte migliore d'un quadro, che vedesi in Verona.

Narra il dal Pozzo, che suo padre dilettandosi di pittura, benchè non l'esercitasse, desiderò che a quella si rivolgesse il figlio; e a tal uopo inviollo a Mantova presso il Mantegna.

Il profitto, che fece sotto sì gran maestro, dovè certo esser grande, qualora sieno vere le notizie, dateci dal primo, e adottate dal Lanzi (10) cioè, che « facesse inganno « a un cane vivo con un cane dipinto »: per cui lo chia-

IV

ma Zeusi de' suoi tempi: elogio che pochi vorranno ammettere, se debbe giudicarsi di quel che si è perduto, da quello che resta.

Del rimanente, pare che divenisse carissimo al Marchese Francesco Gonzaga; ma non tanto, che dopo la morte del Mantegna, credesse ch'ei fosse sufficiente a conservare in Mantova lo splendore dell'Arte; poichè vi chiamò, come abbiam veduto, Lorenzo Costa. Il Cristo che cade sotto la croce ha forme grandiose, esatto disegno, e panni migliori, che non han le opere del maestro (11).

Di suo fratello Girolamo, frate Domenicano, resta in Mantova una Vergine dipinta a fresco di forme pur grandiose (12), e di stil Mantegnesco; ma il suo vanto maggiore fu la copia del Cenacolo di Leonardo, per la libreria dei Benedettini in Polirone, che il Lanzi scrisse « tenersi da « alcuni per la miglior (13) copia rimastaci di quel mira- « colo dell'arte ».

Dopo questi, che furono gli ultimi discepoli, o seguaci della maniera del Mantegna, in Mantova nessun altro nome s'incontra, fra quelli che seguirono il Costa, degno di qualche memoria. E convien dire, che l'arte, invecchiando il maestro, andasse decrescendo, poichè doverono quei Marchesi chiamare da Roma un nuovo Artefice straniero, per fondare una nuova Scuola: come a suo luogo vedremo.

Si è veduto nello scorso periodo che discepolo del Mantegna si era fatto un Cremonese; ma le sue opere non sembra che in patria soddisfacessero all'universale, poichè non gli diedero luogo fra i dipintori del duomo; ed a continuare quel grandioso monumento furono eletti altri due cittadini, che fecero insieme progredir l'arte in Cremona; e sempre più stabilirono una Scuola, che comparisce con onore, fra le altre d'Italia. Furono essi Boccaccio Boccaccino, e Altobello Melone.

D' Altobello pochissimo, o nulla sappiamo. Il Vasari lo nomina nella Vita di Benvenuto da Garofolo, come autore delle storie della Vita di Gesù Cristo, nel duomo di Cre-

mona « dove a sua concorrenza lavorava pur Boccaccio »; storie che il Biografo chiama « molto belle, e veramente « degne d'esser lodate ». In fine di essa vita torna di nuovo a parlarne, notandone il disegno esatto, e citando la cappella di S. Agostino « dipinta con graziosa e bella ma- « niera ». Essa è perita.

In quanto ai fatti della vita di lui, non altro sappiamo, fuorchè fu chiamato a Milano « dove nel cortile del palazzo « fece una figura in piedi armata all'antica », e in quanto ai meriti aggiunge lo stesso Biografo, « che quella figura « fu riguardata come la migliore di tutte l'altre, che da « molti vi furon fatte quasi nei medesimi tempi ».

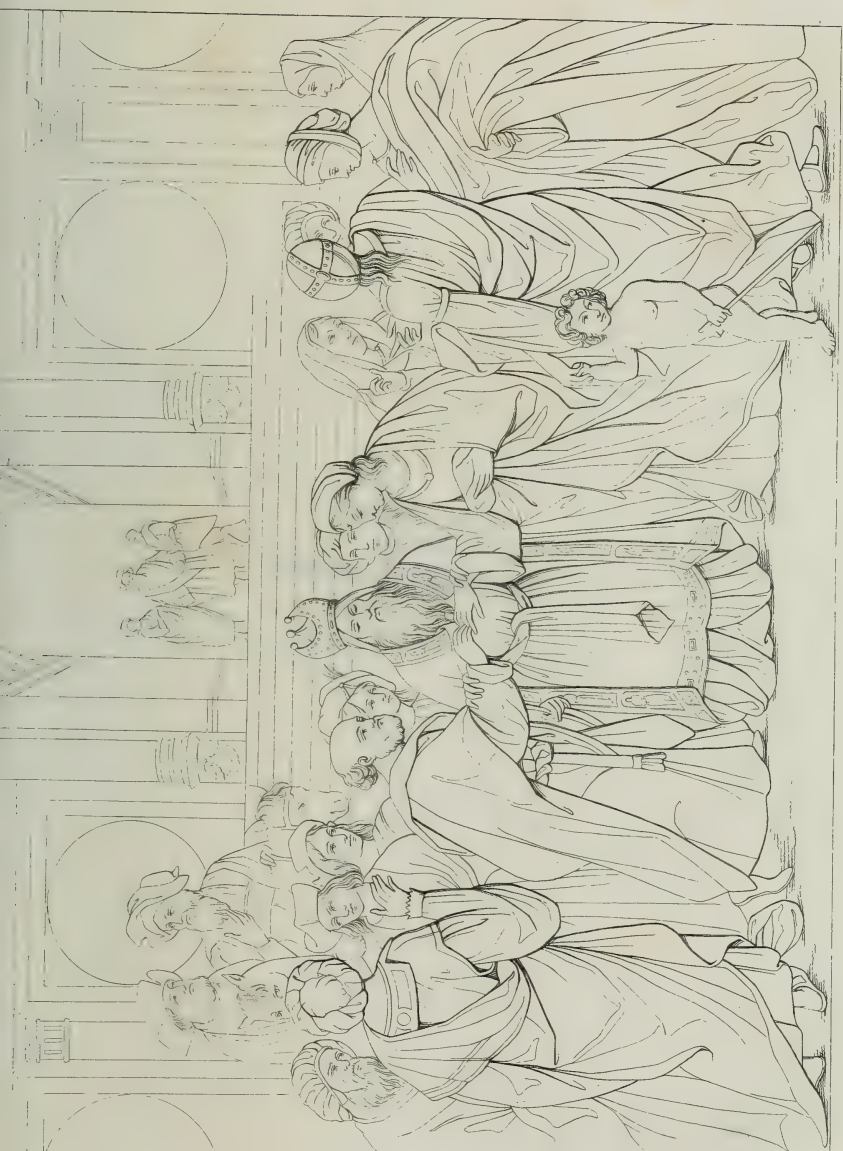
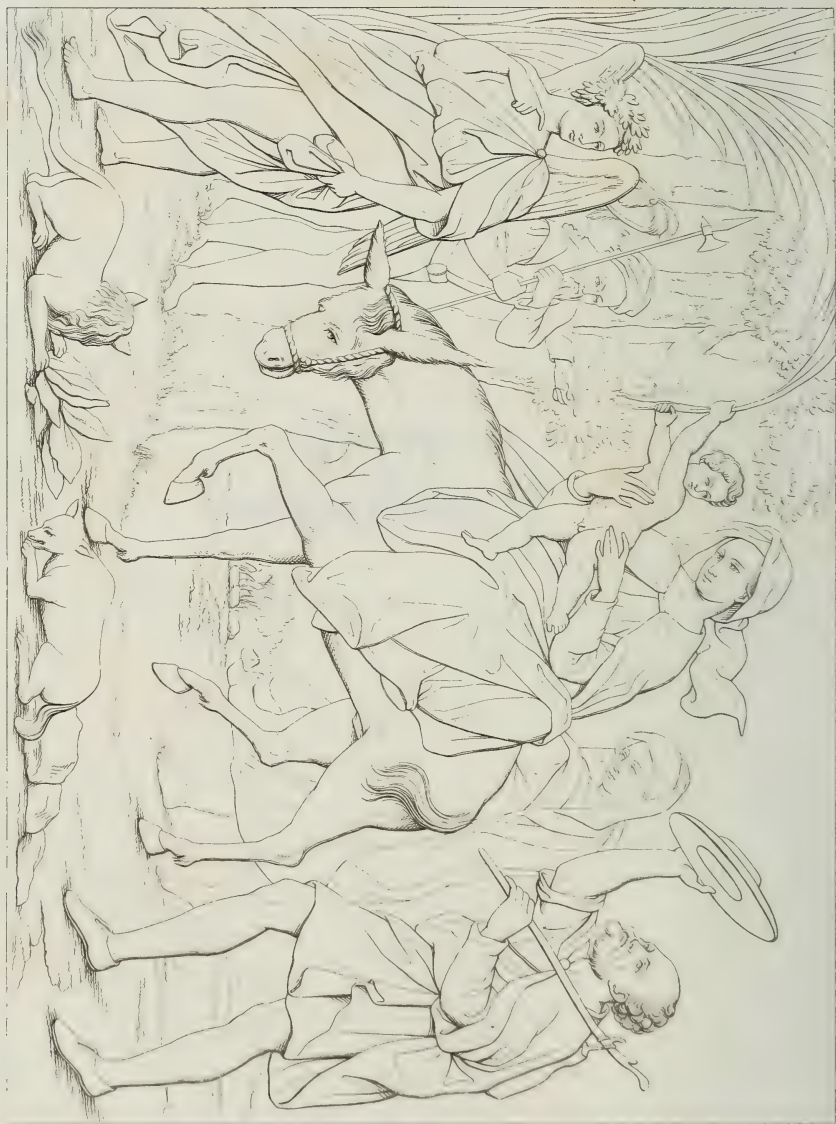
Ho posto questo Artefice innanzi a Boccaccino, così seguendo lo Zaist; molto più che maggiori parole converrà fare sopra di esso.

Il Pascoli dice Boccaccino scolare del Perugino; e lo Sposalizio della Vergine a destra ne dà fortissimo indizio. Pare dunque ch'egli a Roma s'istruisse; e che venuto in patria gli fosse dato a dipingere in fondo del Coro del duomo il Salvatore, coi quattro Santi Protettori della città.

Ma quando ciò avvenne? Questo è quello, che parmi difficile a stabilirsi, mancando di notizie precise; altro non avendo di certo, se non che il fatto non impugnato da nessuno Scrittor Cremonese, che nel duomo lavorarono insieme ed a concorrenza Boccaccino ed Altobello.

Tutti concordano a ripetere che ciò avveniva nel 1498: ma quali prove se ne hanno, eccetto l'asserzione del Vasari, che nelle date abbiamo veduto (14) come sovente s'inganni?

Nè giovi il dire, che chi s'inganna nei tempi, può ingannarsi nei fatti; perchè i tempi o s'ignorano; o saputi si dimenticano; ma i fatti da chi ha coscienza e probità non s'inventano.

Ciò stabilito, vediamo se si trovasse una qualche luce in tanta oscurità. E il primo barlume parmi che trasparisca

LV

dalla pittura stessa di Altobello. Si esamini con attenzione di contro la sua Fuga in Egitto. Or chiunque ha pratica delle maniere, che prevalevano in Lombardia prima del 1500, può riconoscerne vestigio in una sola delle figure quivi rappresentate da Altobello?

La cosa è tanto chiara, che l' ultimo suo illustratore ha dovuto scrivere (15), che: « si direbbe questo dipinto non « dei floridi tempi, ma di quelli, ne' quali incominciava il « decadimento, per esservi anzichè studiata diligenza ed « imitazione del vero, certa esagerazione nelle forme (ed io aggiungerei certa affettazione nelle mosse) « ed abuso « di pratica, nelle pieghe principalmente ».

Ma tutto questo contar vo' per nulla. Ben altra prova che Altobello non dipingeva quell'opera nel 1498 l' abbiamo dal fatto; e questo risulta dall' asserzione d'uno scrittore, che merita la più gran fede, quale è l'Anonimo Morelliano. Tutti sanno che l'Anonimo scriveva dopo il 1530; perchè indica certe opere eseguite da Paris Bordone, che nacque nel 1500; perchè cita un piede scolpito da Simon Bianco, che fioriva nel 1548; e perchè a pag. 59 pone l'anno 1532.

Or l'Anonimo, parlando di Altobello, dice ch' era in quel tempo « Giovine di buon istinto nella Pittura (16) ». Dimando dunque come poteva essere egli un giovine di speranze nel 1530 (cioè trovarsi in età fra i 18 e i 20); e dipingere nel duomo di Cremona nel 1498; cioè 30 e più interi anni avanti? La prova parmi di tale evidenza; che non dubito di stabilire, tanto dell' uno quanto dell' altro essere i tempi visibilmente errati.

Di ciò si aveva un indizio nell' Abecedario, dove Boccaccino si fa fiorire nel 1540; e Peruginesca si dice la sua maniera. So bene che l' autorità sola dell' Abecedario poco vale: ma qui l'opinion sua viene in appoggio d'una autorità di molto peso, quale è quella dell' Anonimo, che parla di Altobello come di persona da lui ben conosciuta.

Questo non prova che Boccaccino non avesse cominciato a dipingere nel 1498; ma bensì che (continuando le sue

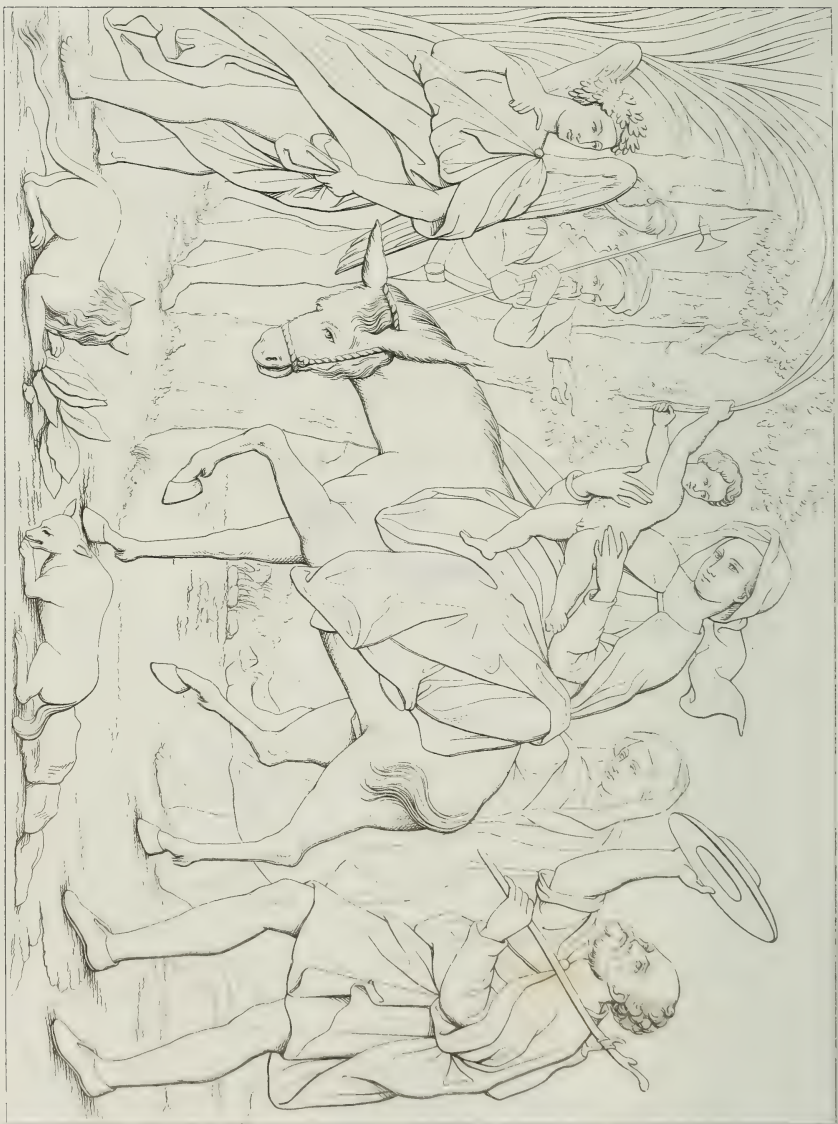
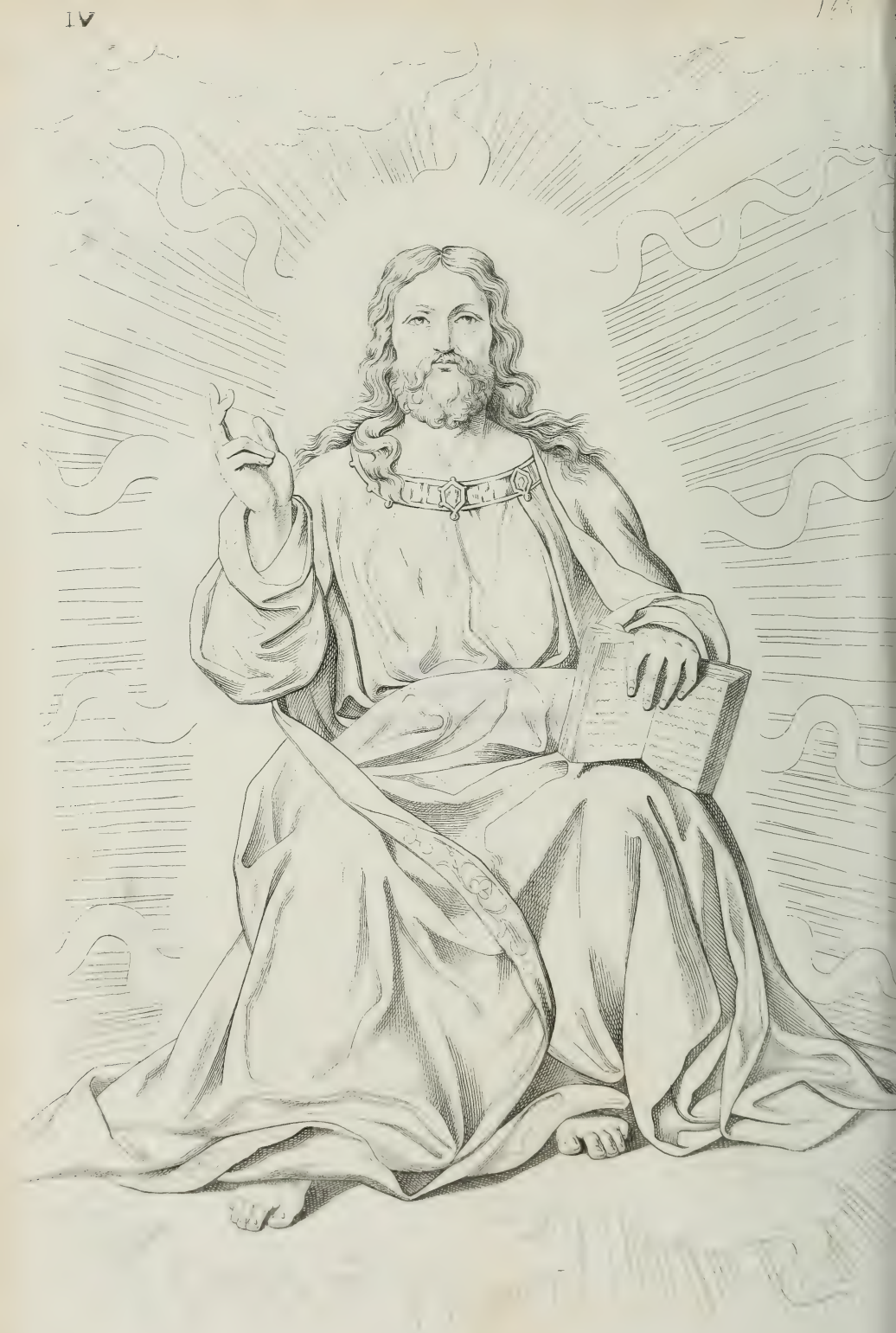
molte storie della Vergine) a concorrenza con Altobello dipinse più tardi. Ciò dimostrato, s' intende ch' ei potè condursi a Roma verso il 1512, secondo il Vasari (17), e che là « vedute le opere di Michelangelo, cercò quanto potè « il più d' avvilirle, e abbassarle ». Questo fatto si è voluto negare (18): ma io dimanderò se poteva il Vasari inventarlo; e, avendolo inventato, qual gloria ne derivava per Michelangelo?

Siccome poi ciò si narra nella prima edizione del 1550, dovevano esser vivi ancora in Roma dei testimonj, che l' avrebbero smentito, quando il racconto fosse stato falso. Pur troppo è proprio della natura umana, credendo di crescere i proprj, scemare i meriti altrui. Qual maraviglia dunque, che un Artefice lodatissimo e acclamatissimo in patria; e che « aveva (secondo lo stesso Vasari) per tutta « Lombardia acquistato fama di raro ed eccellente pittore » abbia potuto presumer troppo di sè fino al segno di credersi maggiore di Michelangelo? Ne son forse rari gli esempj?

Il Milizia, che non sapea modellare un piede; qualche altro, che non sa disegnare un occhio; non han bestemmiato e non bestemmiano a loro bell' agio il nome di Michelangelo? Il Bettinelli non bestemmiò Dante? e chi sa che non si credesse ben poco al di sotto di lui!

Finchè vi saranno umani cervelli, vi saranno stravaganze; e molto più vi saranno, allorchè dall'adulazione, dall' invidia, e dall' amor proprio saran suscitate le più basse passioni. Anzi una prova che Boccaccino fu discepolo di Pietro Vannucci (chè il Pascoli non può esserselo levato di testa) io la desumo appunto da questo fatto; poichè tutti i discepoli di lui dovevano esser avversi ed irritati contro Michelangelo, da che egli aveva detto che *Pietro era un goffo;* sentenza ingiusta, e che meritava d' essere altamente disapprovata, come si è fatto a suo luogo (19).

Prosegue il Vasari la sua narrazione, con dir che a Boccaccino « fu allogata la cappella di S. Maria Traspontina, « la quale poichè l' ebbe finita di dipingere, e scoperta,

IV

« chiarì tutti coloro, i quali, pensando che dovesse passare
« il cielo, non lo videro pur aggiungere al palco degli ul-
« timi solari delle case..... cambiarono la maraviglia in
« riso ». E in quest'ultime parole ogni uomo ragionevole
riconoscerà l'esagerazione del discepolo, che vuol vendica-
re il maestro. Veruno farà eco alla sentenza che le opere di
Boccaccino sieno degne di riso; ma non sarà peraltro meno
vero, che tra Michelangelo e lui, la distanza è immensa;
ciascuno potendo fare il paragone tra il Geremia del primo
a pag. 88 di questo Volume, e il Salvatore del secondo,
che riporto intagliato di contro (20).

Considerata di per se stessa, l'opera di Boccaccino non
manca di merito, ma il nodo della questione consiste nello
stabilirne il grado, che non sarà forse tanto alto. La su-
blimità del Profeta di Michelangelo non fu eguagliata forse
che da un solo; e chi meco nol pensa, chiuda il mio li-
bro; e passi ad altri; perche non c'intenderemo mai più.

Il Lanzi parmi che abbia giudicato molto saviamente di
lui, scrivendo: « che fu meno ordinato del Perugino nel
« comporre, meno leggiadro nell'arie delle teste, men for-
« te nel chiaroscuro; ma più ricco ne'vestimenti, più va-
« rio ne'colori, più spiritoso nelle attitudini, e forse non
« meno armonioso, nè meno vago nel paese e nelle archi-
« tetture (21) ».

Dopo questi, l'Artefice di maggior conto tra i Cremo-
nesi, è Gio. Francesco Bembo, che alcuni vogliono fratello
di Bonifazio, altri no; ma probabilmente fu suo discepo-
lo (22). Il Lamo, il Baldinucci, e dietro loro il Lanzi,
non so in qual modo sospettino che questo pittore sia lo
stesso, che un Giovan Francesco, detto il Vetraro (23),
« che dipinse in Roma nella facciata del palazzo del Car-
« dinal di Volterra un'arme di Papa Leone d'ignudi ».
Siccome il Vasari aggiunge dopo che « se la morte non
« l'avesse tolto di mezzo avrebbe fatto cose grandissime »;
ciascuno può riflettere che il Biografo non parla di esso,
il quale fece ben altre cose più importanti, che un'arme

con degl' ignudi, sola opera, ch' ei cita di lui come indizio del suo valore. Il quadro, che do a destra intagliato, paragonato a quelli del Boccaccino e del Melone, serve a dimostrare quanto è più grandioso e più avanzato di loro; e come in Cremona fece fare un passo non piccolo all' arte. La composizione è ben disposta (24); tenero è l' atto della Vergine nello stringersi al petto il divin Figlio; il devoto ha gran convenienza, i Santi maestà. In fine, quello che più d' ogn' altra cosa dagli altri lo distingue, sono le arie delle teste prese dal vero e nobilitate, sì che appajono ad un tempo e belle e naturali; come fu pregio singolare di Raffaello (25).

Vissuti nel tempo stesso quindi si nominano due Pampurini (26), un Bernardino Ricca, un Niccolò da Cremona, del quale un sol quadro si conosce, posto nella Pinacoteca di Bologna (27); in fine un Giambatista Zuppelli, che per la grazia ingenua, che mostra ne' suoi dipinti, benchè secchi alquanto, può essere stato il maestro del Gatti, prima che tanto si avanzasse nella via del Coreggio.

Dell' Aleni, e di Galeazzo Campi, padre di figli più famosi, che diedero fondamento a nuova Scuola, si dirà nell' Epoca seguente.

Ma di pari passo colle altre d' Italia dir non si può che progredisse quella del Piemonte; che ivi l' arte militare a sè richiamava tutti gli spiriti. Dopo il Gandolfino, di cui si diede un Tavola nel Tomo antecedente (28), sono da notarsi Gio. Paroxino, e Pietro Gramorseo, citati dal Lanzi, l' uno per una tavola nei Conventuali d' Alba coll' anno 1517; l' altro per quella dipinta per Casale nel 1523.

Il fare di essi, come parvemi, non si distingue gran fatto da quello del Gandolfino, benchè l' arte vi si mostri un poco più avanzata; e di molto cede al merito di Macrino d' Alba, di cui due belle figure, in un quadro della Galleria di Torino, basterebbero a indicare com' egli aveva nell' arte inteso il bello, e affaticavasi a rappresentarlo; ma era molto addietro nell' esecuzione, paragonato con gli Artefici delle altre parti d' Italia, nel suo tempo. Esse son

ANIMATOET
EXCELSOREDEM
PTORISTEMPL

MCKINVS DE ALLADIO
CALBEN·FACIEBAT·1496

riportate a sinistra, e ciascuno, secondo che gli pare, può giudicarne.

Sono da vedersi, nelle giunte fatte al Baldinucci dal Piacenza, indicate varie delle sue pitture, ugualmente che riportate le testimonianze della fama grande di che godeva in patria (29). Anche alla Certosa di Pavia è, nella cappella di S. Ugone, un suo quadro, coll'anno 1496, che indica aver egli conosciuto, e tratto profitto dalla Scuola di Leonardo. Con esso, e col Borghese di Nizza della Paglia, termina la serie non grande degli Artefici Piemontesi di cui fa menzione la storia.

E ugualmente poco numerosa, verso questo tempo, è la schiera degli Artisti nazionali del Genovesato: alla quale Scuola venendo, innanzi di entrare a parlare di coloro, che operarono dopo il Brea; ragion vuole che indichi le pitture d'un incognito, che pare di questa età, e che adornò il chiostro del Convento di S. Maria di Castello, coll'immagine dei personaggi principali del Clero della Collegiata, a cui quel Convento apparteneva, prima di passare in proprietà dei Predicatori. In quelle a un sufficiente disegno accoppiasi molto decoro, e verità nell'espressione. Chiunque siane l'autore, la maniera parmi italiana, e differente dal fare del Brea.

Dopo di esso, dal Soprani si nomina una donna nata nel 1448, che fu religiosa, ed ebbe nome Tommasa Fiesca, parente e discepola di S. Caterina da Genova. Non ho creduto di passarla sotto silenzio per l'onore, se non altro, del sesso.

Discepoli del Brea son dal Soprani stesso nominati due giovani amici, Teramo Piaggia, e Antonio Semino padre di due pittori, che troveremo all'epoca seguente. Lodatissimo è di loro il martirio di S. Andrea dipinto per l'altar maggiore della chiesa di questo nome, quadro dove posero non solamente i lor nomi, ma pur anco i ritratti.

Trova il Lanzi qualche cosa da desiderare nel disegno, e nella grandiosità delle figure; ma ne loda il colorito, e l'evidenza dei volti.

Quando dipinsero divisi, Teramo ritiene più dell' antico stile; ma il Semino a lui pare il Pietro Perugino della sua Scuola; lode immensa, di cui debbono i Genovesi a ragione andar superbi. E cita per prova di questo suo giudizio la Natività dipinta in S. Domenico di Savona.

Dietro la scorta del Soprani parla il Lanzi di altri cinque, ch' esercitarono l'arte in questo tempo, Aurelio Bertelli, di cui è una Vergine in Savona coll' anno 1499, tenuta con gran devozione: Niccolò Corso lodato per la fecondità delle idee, vivacità nel colorito, ed espressione degli affetti: Andrea Morinello, buon ritrattista, e pittor grazioso, uno de' primi che s' allontanò dai vecchi modi: Fra Lorenzo Moreno, del Carmine, dove si vede una sua Annunziazione: e Fra Simone da Carnuli, che nel 1519 dipinse in Voltri in una gran tavola l' Istituzione dell' Eucaristia, e la Predicazione di S. Antonio; la quale Andrea Doria desiderò comprare ad ogni prezzo, per farne dono a Carlo V; al che quei cittadini si opposero, con onorato rifiuto.

Carlo, detto del Mantegna, fu da Mantova chiamato in Genova, e vi portò la maniera del maestro, con un successo, scrive il Lanzi (30) « che parrebbe incredibile, se « non fossero tuttavia in essere le opere de' suoi imitatori ».

Nel tempo stesso vi si condusse Pierfrancesco Sacchi, che dipingeva in maniera conforme a quella usata da maestro Carlo sopraddetto: sicchè, operando l'uno e l'altro, e pressochè simili di stile, non dee far maraviglia che ogni giorno si scoprano qua e là delle tavole con nomi di artefici, forse loro scolari, e ch'erano stati esclusi fino ad ora dagli Abecedarj, e dalle Storie particolari della Provincia.

NOTE

(1) Muratori, Antichità Estensi.

(2) Questo quadretto è notato al n.° 957, del Museo di Parigi, nel Catalogo del 1838. Mancava in molti degli antecedenti; sicchè pare di nuovo acquisto. Parrà strano, e difficile a credersi: pure la verità è, che il disegno è costato cento e cinquanta franchi.

(3) Vasari di Siena, T. VI, pag. 228.

(4) *Ib.*

(5) Il Baruffaldi ne dà la descrizione. *Ib.* pag. 229.

(6) Come nel quadro di S. Fermo a Verona. Vedi la Guida del 1820, T. I, pag. 197.

(7) Coloro poi, che adottarono, cominciando dal Lanzi, l'altra notizia dello stesso dal Pozzo « che Andrea mandava fuori le opere di lui « per di sua mano »: non solo han fatto torto al proprio giudizio, ma han convertito il Mantegna, che dal Vasari è detto « uomo di lodevoli « e gentili costumi » in un imbroglione di mala fede.

(8) Ebbe un fratello per nome Giovanni, che fu più valente a disegnare architetture che a dipingere.

(9) Trovasi intagliato fra i Monumenti di Mantova illustrati dal Conte Carlo d'Arco.

(10) T. III, pag. 325.

(11) Intagliato e illustrato ne' Monumenti suddetti.

(12) *Ib.*

(13) T. III, pag. 326. Il Bossi ne parla come d'un'imitazione; ma non potè vederla.

Il Sig. Conte d'Arco, al contrario, ci dice come cosa certa che alla stanza, in cui Leonardo figurò la Cena, era stato solo da Fra Girolamo sostituito un atrio di sua fantasia: e che quella Copia fu venduta ad un Francese, al prezzo di 13 Luigi. V. *Monumenti* ec. pag. 10, in nota.

(14) V. sopra Cap. XIV, nota (12).

(15) Vidoni, La Pittura Cremonese, pag. 39.

(16) Eccone le parole a pag. 37.

« La Lucrezia, che si ferisce in tela a colla, alla maniera Ponentina, « a figura intera fu de mano de Altobello da Mellon Cremonese, giovine « de buon istinto e indole in la pittura, discepolo de Armanin ».

(17) Nella Vita di Lorenzetto, e del Boccaccino.

(18) Da pressochè tutti gli Scrittori Lombardi.

(19) Vedi sopra Cap. XVIII, pag. 65.

(20) Copiato dall'intaglio dato dal P. Vidoni.

(21) T. III, pag. 443; ed aggiunge che « certe sue figure danno nel « tozzo, perchè assai panneggiate, e non isvelte a sufficienza ».

(22) D'un altro Bembo, per nome Benedetto, come nota il P. Vidoni, è parlato dal Padre Affò, che vide un suo quadro col nome, nella rocca di Torchiara. Scrive che gli parve pittore di merito. Forse è della stessa famiglia.

(23) Nella Vita di Polidoro e Maturino.

(24) Come è facile ad accorgersi, per qualche accidente, il quadro fu impiccolito a destra dello spettatore.

(25) Il Lanzi, scrivendo di questo quadro, dice di non aver veduto » cosa di simil gusto in Cremona, nè in paese circonvicino ». T. III, pag. 447.

(26) Oltre Alessandro Pampurino nominato dal Lanzi, cita il Zaist un Giacomo, nominato con onore dal Campi, che lo pone tra i Bembi e Boccaccino; ma nulla resta di lui. V. Campi, pag. 169, ediz. del 1645, Milano pel Bidelli. Di Alessandro pur nulla rimane. V. Vidoni. l. c. pag. 124.

(27) Niccola da Cremona fu discepolo di Boccaccino, e si perfezionò sotto il Francia. È nominato nei MSS. dell'Oretti. La Deposizione, col suo nome, era nella chiesa delle Monache della Maddalena in Bologna. Acquistata da Mons. Zambeccari, ne fece dono all'Istituto, di dove passò alla Pinacoteca.

(28) T. III, pag. 267.

(29) Baldinucci, ediz. de' Classici, T. VII, pag. 36.

(30) T. IV, pag. 313.

CAPITOLO VIGESIMOQUINTO

SCUOLA DI LEONARDO

MD A MDXIII.

Deposto dal gran Leonardo il pensiero di colorire il famoso Cartone, partì nel 1506 da Firenze, dopo aver dato non dirò l'ultima mano (perchè a suo giudizio lasciollo imperfetto) ma dopo aver aggiunto nuove bellezze al ritratto della Lisa del Giocondo, che vedesi intagliato di contro. E non senza ragione qui lo pongo, acciò possa in qualche modo far testimonianza della verità di quanto sono per dire.

La perfezione di esso, che si conserva sempre in buono stato, nel Museo di Parigi, ci mostra quello che sarebbe riuscita la pittura del Salone del Consiglio Fiorentino, qualora avesse avuto effetto. Ma è fatale, nella storia degli uomini, che la più parte delle grandissime imprese non debba essere condotta a termine. Abbandonato da Leonardo il lavoro, non continuò Michelangelo il suo: gli avvenimenti politici fecero il resto. Se quelle pareti fossero state dipinte dai due sommi Artefici; quante meno esclamazioni si udrebbero dagli stranieri d' alto animo, allorchè vengono a visitar quel palagio!

Si pose dunque in via Leonardo per Milano; dove giunse nei primi del 1507; e dove trovò che la gran luce emanata dal Cenacolo si diffondeva per tutta Lombardia.

Il libro scritto dal Bossi su quel miracolo dell' arte fu destinato a dimostrare come col fatto aveva l'Artefice offerto l'esempio di quanto avea stabilito coi precetti. E sic-

come dottissimo era il Bossi, non è maraviglia se l'opera sua riuscì fra le più profondamente pensate, tra quante ne abbiamo nella lingua nostra sulle Arti. Ad essa rimando i lettori, che volessero in tal materia più particolarmente istruirsi di quello, che far non si possa in una Storia generale; ristringendomi a indicar quanto serve a dichiarar Leonardo non già l'uomo più grande, ma certamente il più benemerito della pittura.

E per convincersi di quanto essa gli debbe, convien rimontare al 1495, quando egli dava mano ai pennelli per disporsi a operare quel gran portento. Raffaello era giovinetto allora; Tiziano e Giorgione discepoli; e l'Allegri ancora in fasce.

Egli non divideva che col solo Michelangelo in quel tempo la palma; e siccome era di lui più sottile, più paziente, più osservatore, fu in grado di aprir gli occhi dei discepoli a quei misteri, che penetrati avea certamente il Bonarroti, ma che sdegnava d'insegnare altrui.

Leonardo, al contrario, parea che amasse di trasfondere in altri quanto concepiva di nuovo, di peregrino, di grande. Si consulti il suo Trattato della Pittura, e si vedrà, benchè imperfetto, quanta dottrina ei contiene.

Aveva il Mantegna egregiamente inteso la prospettiva; ma quale immenso passo non fece sotto Leonardo! Scrive il Lomazzo giustamente (1), che in « questa parte fu piuttosto singolare, che raro ». Con qual precisione ei non svolse l'artifizio dei lumi e delle ombre: come osservò gli effetti che fa la luce col colore; come fu profondo nell'insegnare in qual modo si cuoprono i difetti della natura col velo dell'arte; e come additò chiare le massime, per non errar mai nell'esprimere i moti! A questo s'aggiunga un gusto squisito, una somma diligenza, e una disposizione al grandioso e al sublime; per cui tutto acquistava maestà, passando per la sua mente.

Taccio dei precetti per ben comporre le istorie; dell'arte con cui si debbono collocar le figure; come vestirle, come

scegliere i volti, e variarne le arie; come distribuire i colori, sì che uno dia grazia all'altro; in fine come sia necessario lo studio di tutte quelle cose, che alla pittura sono affini; concludendo che « un pittore, senza osservazione e « senza scienza, è un nocchiero senza bussola e senza ti- « mone ».

Sembra che quest'uomo straordinario si fosse formata in mente l'idea del Pittore, come Cicerone quella dell'Oratore; poichè da quanto e cogli esempj, e cogli scritti, e colla tradizione lasciò di sè, resulta la necessità che il Pittore ad un tempo sia poeta per l'invenzione, filosofo per la scelta; istrutto nelle scienze sacre, per la rappresentanza dei divini misteri; esperto nelle istorie, per la nozione degli usi e dei costumi; dotto nell'anatomia, per i moti e la posizione della membra; e non ignaro della geometria, per le proporzioni, e per la prospettiva. E questo conferma in qualche maniera il Lomazzo, scrivendo (2) che « parea che « d'ogn'ora Leonardo tremasse, quando si poneva a dipin- « gere;... e però non diede mai fine ad alcuna cosa comin- « ciata, considerando quanto fosse la grandezza dell'arte ».

Con un simil maestro, quai discepoli non erano dovuti sorgere! E fiorentissima in fatti trovò in Milano la Scuola, che lasciata vi avea; la quale, oltre i minori, e senza Gaudenzo Ferrari, che incontreremo più tardi, vantava i seguenti: Francesco Melzo, che fu il primo a porsi sotto la sua disciplina; Marco d'Oggiono, e Gianantonio Beltrafio, che vi stavano prima del 1490; il Salai, che già vi era innanzi al 1497; Cesare da Sesto, il Bernazzano, Pietro Ricci, detto Gianpietrino; Lorenzo Lotto, che andò a star seco nel 1505, di soli anni diciassette; e a tutti superiore per la fecondità dell'ingegno, Bernardino Luino, che quantunque già maestro non avea pure sdegnato di sottoporsi al magistero del grand'uomo.

A questi egli aveva insegnato quanto si legge da lui scritto, e che giunse fino a noi, per fare alta testimonianza com'ei primo trovò nella sua mente ed espresse quello, che

poi gli altri aggiunsero, e fecondarono, ma che originariamente deriva da esso. E quello che insegnava coi precetti lo poneva in opera cogli esempi; e coi disegni soprattutto, che erano una scuola pratica di quanto appartiene alla rappresentanza degli oggetti per mezzo della pittura. Con tali ajuti, qual maraviglia, che i discepoli divenissero sì presto valenti!

Or cominciando da quello, che a lui fu il più ben affetto, diremo di Francesco Melzo, che dall'essere stato ricco, il Mazzenta deduce che lavorò poco; ma non sarebbe più verisimile il credere, che pochi, o punti sono i quadri, che si additano di lui, perchè da Leonardo iniziato all'arte fino dalla adolescenza, tanto s'immedesimò nella sua maniera, che le proprie opere assai *ben finite* sono comunemente credute lavori del maestro? La cosa è sì vera che una Flora, posseduta in Parigi dal Duca di Saint Simon, era creduta da tutti di Leonardo, e l'asseriva lo stesso Du Fresne, uomo peritissimo; e convenne che il Mariette vi riscontrasse il nome del Melzo, per toglier affatto di dubbio (3). Pare che fosse anche miniatore, come l'abbiamo dal Lomazzo, e da altri.

Marco d'Oggiono, sì noto per le copie fatte del Cenacolo, è quello, che il Bossi loda meno fra i suoi condiscepoli. Lo accagiona di aver « poco merito, oltre quello della « scuola; di aver poco disegno (4)..... di ripetere le stesse « fisonomie copiate dalle migliori teste di Leonardo.... e « dubita che al suo pennello non si debba la Crocifissione « nell'antico refettorio della Pace, che porta la data del « 1510, perchè troppo superiore alle altre opere sue ».

Era il Bossi di penetrante ingegno; ma qui trovasi in opposizione con alcuni, che credono altrimenti; dietro ai quali scrisse il Lanzi molti elogi di Marco. Lo celebra come gran frescante; e dopo aver detto, che « pochi Lom« bardi giunsero al grado di espressione, che si vede nella « sua Crocifissione (impugnata dal Bossi) aggiunge che « copiò il Cenacolo di Leonardo; ed è tal copia che in

« qualche modo supplisce all'originale (5) »: lode immensa, e da essere invidiata da qualunque altro scolare del Vinci; ma contradetta e con molti argomenti dal Bossi medesimo (6). Citasi fra le migliori sue tavole a olio quella della Galleria di Brera, che rappresenta S. Michele Arcangelo, che caccia Lucifero negli abissi. Ben esaminata potrà in qualche maniera dar norma, per giudicare delle opinioni contrarie del Lanzi, e del Bossi.

Gio. Antonio Beltrafio da alcuni si pretende che tenesse il luogo di Direttore dell'Accademia in assenza del Vinci; ma non è detto su qual fondamento. Il suo gran quadro di Bologna colla Vergine, S. Gio. Batista, S. Bastiano, e i devoti, vedesi ora nel Museo di Parigi. Il Lanzi, che l'esaminò, quand'era in Italia, ne indicò il giudizio nella composizione, la sfumatezza nei contorni, lo studio ricercato nelle teste; ma ne accusò la secchezza del disegno, derivata forse « dalla sua prima educazione sotto i quattrocentisti Mi-« lanesi (7), non a sufficienza corretta ». In generale, fra i discepoli del Vinci, è quello che più si riconosce per tale. Un Beltrafio non si può scambiare con un Leonardo.

Cesare da Sesto è dal Lanzi dichiarato « come uno, in « certo tempo, dei più vicini al suo stile »; e servirebbe a persuadere chi ne dubitasse la Vergine riportata di contro, che vedesi nella galleria di Brera in Milano. Ma l'opera, che più onora questo artefice, sono i quadri fatti per S. Rocco, e or posseduti dalla Casa Melzi in Milano, acquistati per picciol valore (8), che molto parve in altri tempi, e che sono adesso di gran decoro a quella illustre Famiglia (9).

Per coloro, i quali scriveranno la storia particolare di questa Scuola gioverà l'indagare in qual preciso tempo ei si conducesse a Roma, dove tentò di unire allo stile del Vinci quello di Raffaello; e come apparisce dalla Vergine dei Melzi; e come sappiamo dal Vasari, che lo chiama Cesare da Milano, nella Vita dei Peruzzi. Alcuno ha voluto porre in dubbio questa sua andata a Roma; ma nell'incertezza, l'imitazione visibile del Sanzio, nel volto della Ver-

gine, che arieggia quella detta di Foligno, e il S. Gio. Batista tra le nuvole, preso dalla così detta Disputa, la rendono più che probabile.

Il Lanzi, citando il Bianconi, dice che San Cristoforo e San Sebastiano, nel quadro stesso offrono « una grande « imitazione del Coreggio »; ma, riflettendo che il Coreggio era nato nel 1494; e che, prima di passare alla sua terza bella maniera, dovè impiegar varj anni; non sarebbe meglio dedurre che Cesare da Sesto giungesse a quella grazia coi principj del maestro; i quali poi furono con tant'arte e successo posti in pratica dall'Allegri? Ma tutte queste minute ricerche ottener non potranno qualche risultato, finchè non si saprà con certezza l'anno, in cui Cesare dipingeva quel quadro. In ogni modo, fra gli artefici principali della Scuola, egli è il più vario, il più vago, e il più valente nel colore.

Da lui, come scrive il Lanzi, non può scompagnarsi il Bernazzano, paesista eccellente e il primo forse innanzi che apparisse Tiziano. Abbiam dal Vasari stesso, che dipinse un cortile, con un giardino, dov'erano « fragole fio- « rite, acerbe, e mature, sì bene imitate, che alcuni pa- « voni ingannati dalla falsa apparenza di quelle, tanto spes- « so tornarono a beccarle, che bucarono la calcina del- « l'intonaco (10) ». A lui era usato il primo di far eseguire i campi dei proprj quadri: e una delle più rare opere fatte insieme si conserva in Milano, posseduta dalla casa Scotti Gallerati, dove Cesare rappresentò il Battesimo di Gesù Cristo; e il Bernazzano vi fece un paese mirabile. Ma basta di loro.

Il Melzi era piaciuto a Leonardo per la bellezza del volto e dell'animo. Gli stessi pregi erano in Andrea Salai, di cui solito era valersi per modello di figure leggiadre e gentili. Rarissimi sono i suoi dipinti, perchè come quelli del Melzi, pressochè tutti, (e l'avverte anco il Lanzi) hanno cambiato nome. E con tanta maggior facilità poteron cambiarlo, in quanto sappiam dal Vasari che Leonardo ritoccò so-

vente i suoi lavori. A lui si attribuisce il quadro che ha la Galleria di Firenze, tolto dal famoso Cartone della S. Anna: come, al dire del Resta (11), era di lui quello più famoso di S. Celso; e, secondo che abbiam dal Vasari, era pur suo quello del Museo di Parigi (12), ancorchè finora sia stato sempre attribuito a Leonardo.

Gianpietrino è gentil pittore; ma non parmi che in verun conto possa lottare colla grandiosità degli antecedenti: una sua vaghissima Vergine vidi presso il Sig. Bellotti (13), che la tiene come rara cosa, e giustamente; tutto raro essendo quello che uscì dalle mani dei principali Artefici di questa Scuola. Il Lanzi s'inganna facendo di esso e del Ricci due pittori differenti.

Lorenzo Lotto troppo tardi venne alla Scuola del Vinci; e lo incontreremo nell' Epoca seguente tra i Veneziani. Ne seguitò per altro le massime, come sarà considerato a suo luogo (14).

Ma l' Artefice, su cui non può aversi che una sola opinione, è Bernardino Luino. Studiò sotto il Giovenone in Vercelli, o come altri vuole sotto lo Scotti; e vien considerato più come seguace, che come discepolo del Vinci. Che che ne sia, è certo che nessun altro ne propagò lo stile quanto esso; nessuno entrò più addentro nelle qualità, che costituiscono il pregio di quella Scuola; sì che quando un quadro, vantato per opera di Leonardo, si pone in dubbio, non ad altri suole attribuirsi fuorchè a lui.

Ch'ei fosse valentissimo, il dimostra la Coronazione di Spine, a fresco, dipinta in una stanza dell'Ambrosiana, che sembra una delle prime sue opere; ma che già disvela un gran possesso di pennello. Se n'eccettuiamo il Cristo, nel quale può desiderarsi maggior grandezza e dignità, le altre figure son bene scelte, ben adattate all'ufficio loro, e disposte con gran convenienza. Le varie persone in ginocchio dai lati furono probabilmente i ritratti dei Deputati del pio Istituto di S. Corona, a cui apparteneva la fabbrica innanzi alla fondazione della Biblioteca.

Che poi colorisse i cartoni del maestro grandissima prova è la Sacra Famiglia dell'Ambrosiana stessa, che do intagliata. Il Cardinal Borromeo, nel parlar di questa pittura, scrive che a'giorni suoi vedevasi ancora formato in creta il bambino, che gli avea servito di modello (15): e aggiunge di averla comprata a gran prezzo.

Tanto in questa tavola è lo studiato, tanto il grandioso ed il bello, che si crederebbe del maestro, se non vi fosse la certezza che fu colorita da lui. Nota lo stesso Cardinale che il Luino vi aggiunse soavità e tenerezza nell'espressione e nell'aria delle teste. Contemplando il quadro, si è tentati di non assentire al Lomazzo, che in alcune parti (16) gli antepone Cesare da Sesto. Ma di lui tornerassi a parlare nell'ultimo Capo di questo Volume.

Ben può ciascuno immaginarsi con qual riverenza ed affetto i discepoli rividero l'adorato maestro; e come gli mostrarono a gara nelle opere loro le prove di quanto frutto portato avevano i suoi profondi insegnamenti: come ugualmente ciascuno immaginar può la gioja di Leonardo, nel trovarsi in mezzo di loro.

In Luglio di quell'anno lo vediamo alla Canonica di Vaprio, dove dipinse il proprio ritratto (17) presso una finestra d'una casa dei Melzi: e di questo tempo esser potè la Vergine gigantesca della Villa Melzi lì presso, che gli viene attribuita (18). Nel successivo pensa l'Amoretti (19) che dipingesse il Ritratto di Gio. Giacomo Triulzio; e quindi, non avendo notizie che ce lo mostrino impiegato in nessuna opera pubblica, è naturale il credere che riprendesse i diletti suoi studj, sapendosi che da varj amici si era fatto dare libri d'Anatomia, di Matematica, d'Architettura, e di Poesia (20).

È grave danno che siansi perdute due delle opere sue, dipinte pare in questo tempo, la Leda, e la Pomona (21). Nella prima fu lodatissimo l'atto, con cui vergognosamente abbassava gli occhi, non osando, o non volendo opporsi all'ardimento del cigno: nella seconda celebrati furono i

tre veli « dai quali era da una parte coperta, ch'è cosa « difficilissima in quest'arte (22) ».

E lode quasi non minore ottenne un quadro, in cui dipinse la zuffa d'un drago con un leone, ch'esprimer seppe con arte sì fatta da lasciare in dubbio gli spettatori chi dei due rimarrebbe vincitore. Di questa pittura ebbe un disegno il Lomazzo, che tenea molto caro.

Ma quello, per cui sommamente egli valse, furono i moti dell'animo, che sapeva trasfondere nei corpi; e gli affetti sovrumani, di che spargeva le sembianze dei personaggi celesti. Dei primi grandissima prova fu il Cenacolo; pei secondi ricordasi la Concezione, ch'era in S. Francesco di Milano, nel cui volto sì visibilmente avea fatto trasparire la verginità dell'Ancella del Signore (23): ma, scrive il Lomazzo, che nessun'opera li aveva più dimostrati quanto la testa d'un piccolo Gesù, modellata da lui; nella quale vedevasi « la semplicità del fanciullo, accompagnata da un certo « che; che dimostra sapienza, intelletto, e maestà: e l'aria, « che pure è d'un fanciullo tenero, e pare aver del vec- « chio savio, cosa veramente eccellente (24) ».

Nelle due celebri figure, la Vanità, e la Modestia, che si vedevano ripetute in Roma, e delle quali si disputavano l'originalità nel secolo scorso i Giustiniani ed i Barberini (25), è impossibile immaginare una più minuta ricerca e una più squisita scelta dei segni, che annunziano nel volto umano quel vizio, e quella virtù. L'opinione più comune attribuisce il disegno a Leonardo; il colore al Luino. E questa opinione è tanto più probabile, in quanto che i due quadri parevano compagni.

Più difficile poi, perchè derivanti da un sentimento solo, benchè modificato, era di rappresentare, come egli fece, i sentimenti dei quattro Farisei, co'quali disputa Gesù Cristo (26). Questo quadro sì celebrato, e che apparteneva agli Aldobrandini di Roma, nelle funeste vicende di quella città, fu venduto a un Gentiluomo Inglese (27) che ne fece splendido dono al Museo Nazionale di Londra. Il Salvatore,

(18) Le opinioni sono varie su questa Vergine gigantesca; e molti, e forse i più, non la credono di mano di Leonardo.

(19) Pag. 165.

(20) Amoretti, pag. 107. È curiosa quella notizia, che risulta da un Ricordo preso di sua mano nei seguenti termini: « Da Messer Ottaviano « Pallavicino il Vitruvio — Dal Bertuccio, Marliano de Calculatione — « Da Fra Bernadigio, Alberto de cœlo et mundo — da Alessandro Bene- « detto, l'Anatomia — da Nicolò della Croce, il Dante.

(21) La Leda è detto dal Lomazzo (nel Tempio) ch'era in Fontainebleau; ma non è più in Francia. Della Pomona non si hanno notizie.

(22) Lomazzo, Tempio, pag. 117.

(23) *Ib.* pag. 48. Questa Concezione, scrive l'Amoretti (pag. 172) che passò in Inghilterra.

(24) Lomazzo, Trattato, pag. 127.

(25) Quella de' Giustiniani passò a Londra, dopo essere stata venduta a Luciano Bonaparte. Altri crede che ambedue fosser coloriti da Cesare da Sesto.

(26) Questo magnifico quadro è impropriamente indicato sotto il titolo della disputa di Gesù fra i Dottori.

(27) Il Reverendo Sig. Carr.

(28) Esiste ancora in mano de' suoi figli, ed è bellissima. Colgo quest'occasione per rendere omaggio alla sua memoria, come amico; poichè, la Giuditta, il Samaritano, la volta dei Pitti colle nozze di Ercole, e tante altre belle opere non han bisogno delle mie lodi.

(29) Amoretti, pag. 112.

(30) Lorenzo di Credi.

CAPITOLO VIGESIMOSESTO

SCUOLA PARMIGIANA

MD A MDXX.

Ma non seguiteremo Leonardo a Firenze, se non quando ci saremo per un poco arrestati sulla rive di quella Parma, che doveva mostrare all'Europa il prodigio di vedere occupare per un quarto circa di secolo, e con onore grandissimo, tutta intera la sua Scuola da un solo nome.

Antonio Allegri, nato nella piccola città di Coreggio nel 1494, ebbe straordinaria disposizione alla pittura: dicesi che ricevesse (cosa taciuta dal Mengs) i primi rudimenti dell'arte da Lorenzo Allegri suo zio; che passasse quindi a Modena, dove studiò sotto il Bianchi Ferrari (1); e istrutto, si trasferisse a Mantova, non, come taluno scrisse, alla scuola del Mantegna già morto, ma probabilmente a quella de' suoi figli. Se a lui appartiene, come pare inclinato a credere il Mengs (2), l'Insegna per un'Osteria, che vedesi intagliata nella Collezione d'Orleans, debbe averla fatta prima di condursi a Mantova, dove la nobiltà degli argomenti trattati dal gran maestro Padovano, in cui sopra ogni altra cosa rifulge il decoro, nón gli avrebber certo consentito di scendere sì basso fino a contentarsi di rappresentare i muli e le stalle.

Dell'opinione che molto studiasse in Mantova è anco il Lanzi; nè credo che possa mettersi in dubbio, tanta è la somiglianza de' metodi usati nelle prime sue opere con quelli del Mantegna, e dei principali seguaci. In fatti gli scorti, il sotto in su, l'introduzione dei putti nelle composizioni,

adorne sovente di ghirlande di frutti, di fiori e di fronde, sono le cose che s'incontrano non solo nelle sue prime pitture, ma talvolta nelle posteriori. Siccome poi, negli uomini privilegiati com'è quest'Artefice maraviglioso, tutto induce al desiderio di sapere come pervennero a tant'altezza; taluno cercherà qual può essere stato il primo saggio, col quale Antonio Allegri annunziava, fin dai teneri anni, e anticipava per così dire il famoso: SON PITTORE ANCH'IO.

Se fosse dato d'avventurare una congettura, un quadro che vedesi in Mantova, e che riporto intagliato di contro, avrebbe nell'arie degli angeli di che far credere, che fosse quella una delle prime opere del giovinetto da Coreggio (3). Nella varietà dei pareri, ciascuno può esaminarlo, e giudicarne a suo senno. Il Pungileoni, che ne ha dettato lungamente le Memorie Storiche, dopo i lavori non brevi degli antecessori, conclude che difficilissime sono a conoscersi le prime sue opere; nè, quantunque citata dal Lanzi, crede sua la Sacra Famiglia già dell'Abate Bettinelli, nota per l'intaglio del Frey (4). Sicchè finora tutto è dubbioso.

Quello però, su cui non può cader dubbio, è che dotato dalla natura di vivo e ferace ingegno, ebbe ottima educazione in patria; sicchè al grande affetto per la pittura aggiungendo le nozioni, e i principj della pratica, poteva di lui dir la Musa, come il Parini cantava:

« *Io per le nostre il volsi arti divine*
« *Al decente, al gentile, al raro, al bello* ».

Prova ne sono le tante rare invenzioni, di cui dovrem parlare; indi la generosità con cui scelse colla più gran diligenza, le tavole, i modelli, i colori (5). E quest'ultima dote tanto è più stimabile, in quanto è certo che a proporzione degli altri grandi artefici, che viveano in quel tempo, ei fu mal rimunerato de' suoi lavori. La Notte di Dresda, per cui sarebbe appena or giusto prezzo un milione (6), fu pagata nel più largo computo, meno di cinquanta zecchini. E questo avveniva quando al dire del Baruffaldi, per

le pitture d'una stanza e della metà d'una sala, in Mantova, se ne davano a Lorenzo Costa seimila (7).

Questo fatto sparge un'oscurità sì grande sugli avvenimenti della sua vita, che credo impossibile trovare per qualche verso la maniera di rischiararli. Ma nel corso delle umane vicende s'incontrano di tratto in tratto dei segreti, difficili a decifrarsi; e quelli della vita di Antonio Allegri sono in questo numero.

Come potè ricevere compensi sì miseri per le sue opere, e pur eseguirle con tanta splendidezza? Come potè colla mitezza de' prezzi offrirsi ai desiderj di tutti, ed esser pur anco riguardato come uno dei primi Artefici del suo tempo, sì che a lui si affidava la dipintura delle due cupole principali di Parma, ed a lui, come vedremo, dal Duca di Mantova si commettevano due quadri, per farne dono all'Imperator Carlo V?

E, ciò posto, come potè poi correre per l'Italia (sì che la scrivesse il Vasari) quella novella che la sua morte derivasse « dall'essergli stato fatto in Parma un pagamento « di 60 scudi di quattrini; che per portarli a Coreggio, « carico di quelli si mise in cammino a piedi; e per lo « caldo grande ch'era allora, scalmanato dal sole, beendo « acqua per rinfrescarsi, si pose nel letto con una gran- « dissima febbre, nè di quivi prima levò il capo, che finì « la vità? » Chi può credere a tanta miseria? quando è certo che pei lavori della Cupola furono eseguiti in plastica i modelli; un solo dei quali esige una spesa maggiore sei volte di quello che potea valere il trasporto in vettura di una persona da Parma a Coreggio (8)? Che il facesse per un eccesso d'avarizia, non è credibile.

Tutte queste considerazioni debbono condurci al convincimento che conviene abbandonar la speranza di saperne più oltre sulla persona, e attenerci alle opere, per le quali fino al presente secolo nessuno ha impugnato, che nella Storia Pittorica d'Italia, il suo nome venga secondo, dopo quello di Raffaello.

E benchè il Vasari nol dica espressamente; incominciando a parlar di lui, stabilisce, che « la natura per non es-
« ser tenuta parziale dette al mondo di rarissimi uomini....
« infra i quali..... Antonio da Coreggio..... che in po-
« chi anni, dotato dalla natura ed esercitato dall' arte, di-
« venne raro e maraviglioso artefice ». E più sotto: « che
« nessuno meglio di lui toccò colori, nè con maggior va-
« ghezza, o con più rilievo alcuno artefice dipinse meglio
« di lui »: quindi nella Vita di Girolamo da Carpi, che certe « arie di teste sono tanto belle, che pajono fatte in
« Paradiso ». Le quali parole dimostrano almeno che nel Vasari non era, come non fu mai, nè invidia, nè parzialità. Devoto di Michelangelo potè qualche volta illudersi; e prova ne sono i suoi giudizj su Leonardo, che non celebrò quant'ei meritava, benchè fosse Toscano: ma per ogni resto, dopo tante e tante opere, che si sono composte sulle Belle Arti, nessuno scrittore l'ha eguagliato non che vinto.

Tornato da Mantova, innanzi di dipingere nel Monastero di S. Paolo di Parma, potè Antonio aver eseguito uno dei quadri della tribuna di Firenze (9) dove nulla si vede, che dia per anco indizio del suo gusto e della sua grazia; indi quello, dove cominciano a trasparire, rappresentante la Vergine, che adora il Bambino, e che vedesi nella Tribuna della Galleria di Firenze. Dell' originalità sì dell' uno sì dell' altro non dubitava il Mengs; giudice più d'ogni altro competente, per averne più d'ogni altro studiate molto le opere.

È ben vero che questo ultimo vien tacciato di trascuratezza, mancando di studio e nella composizione, e nel panneggiamento, e non mostrando quella forza di chiaroscuro, che forma la qualità principale delle opere di tal maestro; ma pure dee considerarsi attentamente, perchè ci viene indicando i primi passi fatti dal nostro Autore nel cammino dell' arte: molto più, che ben dipinta è la testa della Vergine, ben dipinte le mani, e che il tutto non manca di grazia (10).

IV

Di questo tempo pare che fosse il quadro detto di S. Antonio, eseguito pei Francescani di Coreggio, che or si vede in Dresda; di cui scrive il Pungileoni « correr voce che « la Madonna assomigli a quella della Vittoria, fattura pre- « giatissima del Mantegna », se non che avea scritto antecedentemente il Mengs, che vi traspira una grazia da far credere « che il Vinci abbiagli dato impulso ad emularlo nella « ridente fisonomia della Madonna e del Bambino (11) »: del tempo stesso è il quadro dei quattro Santi, che fu di Casa Marescalchi, citato anche dal Lanzi (12).

E qui naturalmente dee nascere il desiderio in molti di conoscere come anche a questo miglior grado pervenisse: ricerca non facile a farsi anco quando noti sono i tempi, nei quali un pittore eseguì le varie sue opere; ma difficilissimo quando le notizie affatto mancano come nell'Allegri: e più quando uomini intelligentissimi nelle arti sono su quelle, che gli si attribuiscono, di contrario parere.

Il Ruta, per esempio, crede dubbio il quadro di Parma, dove Gesù porta la croce: l'Algarotti, al contrario, non vi pone dubbio (13).

Il Salvatore di Casa Marescalchi è stato fino a pochi anni fa tenuto fra le sue prime opere, sì, ma certamente suo. Posto, come vedesi al presente, nella Galleria Vaticana, trova pressochè tanti increduli quanti son coloro (14), che per la prima volta lo veggono. E quantunque dica giustamente il Lanzi, che « quanto non è oltremaraviglioso, pare « che sia indegno di tanto nome, e francamente o gli si « nega, o si reca in dubbio »; non è per altro meno vero, che questa strana incertezza non avviene per le prime opere di Raffaello, del Frate, di Andrea, di Tiziano, e di tanti altri.

Così per lo contrario fino ai giorni nostri non si era creduto opera del Coreggio un Ratto di Ganimede, che stava nella rocca di Novellara, e che riporto intagliato (15); e del quale adesso non parmi che nessuno dubiti; tanta è la somiglianza per l'ardire degli scorti, per la grazia de'moti,

pel colorito vaporoso, e per la dolcezza de' passaggi fra una tinta e l'altra, che, come nell'altre opere dell'Autore, apparisce anco in questa.

Ciascun vede lo stato in cui ci debbono porre naturalmente tante contradizioni; ma poichè ne abbiamo un cenno dal Mengs, non credo ingannarmi se m'induco a credere che studiasse anche sulle opere del Vinci, e che a quelle si debba il miglioramento del suo stile. Ma, come ho altre volte scritto, di ciò che riguarda intimamente l'arte, debbono giudicare i sapienti.

Or venendo a parlare della celebre Stanza dipinta nel Monastero di San Paolo; se la pittura del Ratto di Ganimede precedè quelle invenzioni, convien dire che fino dai suoi primi anni Antonio cominciasse ad usare certi modi di convenienza, trascurati da Michelangelo stesso, e dai Greci, come si vede nel marmo della Marciana in Venezia; modi, che ci danno una nobile idea del suo fino giudizio.

Tanto nel marmo, quanto nel disegno di Michelangelo, è Giove stesso trasformato in aquila, che rapisce il giovinetto. Nell'invenzione dell'Allegri, Giove sta in alto, e l'augello, ministro de' suoi voleri, eseguisce il rapimento. Ciascuno intende dove la convenienza consista; nè penso che necessarie sieno maggiori parole.

Della Stanza di S. Paolo abbiamo una descrizione non breve, dettata dal Padre Affò: quindi una seconda ne compose il De Rossi, che accompagna le pitture disegnate dal Viera, e intagliate dal Rosaspina, pubblicata magnificamente dal Bodoni. L'argomento, benchè tolto dalle Greche favole, sembra convenientissimo al luogo. Il D'Agincourt nella tavola CCII diede una idea chiarissima dell'invenzione, colla quale Antonio volle adornarla. Un pergolato ricopre interamente la volta divisa in sedici spartimenti; ogni spartimento ha un ovato con una corona di frutti e di fronde, in ciascuno de' quali ha dipinto varj putti in colori che scherzano fra loro, o che hanno emblemi che si riferiscono alla caccia: e ogni spartimento termina con una lunetta che

posa sul cornicione, in ciascuna delle quali è un soggetto dipinto a chiaroscuro con vaghezza mirabile. Dalle invenzioni di essi si può dedurre come sino da quel tempo egli fosse versato nello studio dei mitografi, e dei poeti.

Le pareti sono bianche, eccetto quella dov'è il cammino, sopra del quale ha rappresentato Diana sul cocchio, atteggiata egregiamente, coll'arco, le frecce, e la fronte lunata. Molte delle figurine dipinte nelle lunette mostrano come anche conosceva l'antico; e ciò non poteva non essere, poichè in Mantova presso i figli del Mantegna dovevano esserne rimasti i non pochi monumenti raccolti dal loro padre. Fra le invenzioni, quattro mi pajono, fra le altre, degne d'osservazione, Giunone quale Omero ci dice che fu punita da Giove (16), le Parche (17), le Grazie, ed una Vestale con una colomba in mano, simbolo della Verginità. Scrive il Pungileoni che dovè aver compiuto questa Stanza verso la fine del 1518. Se tali, come pare, furono i primordj del grand' Artefice, non poteano certamente farsi con auspicj migliori.

Questo lavoro, fatto in S. Paolo per la badessa delle Monache di S. Benedetto, è di tutta probabilità che gli procurasse l'amicizia dei religiosi dell'Ordine stesso in S. Gio. Evangelista, presso i quali abbiamo dalle memorie che fu chiamato a dipingere in quel tempo; se pure innanzi non fece la Vergine svenuta davanti al divin Figlio mostrato al popolo: quadro noto per l'intaglio di Agostino Caracci. Esso adorna il Museo di Londra; e siccome non sono mancate censure alla composizione, e al torso del Cristo, si può credere che fosse opera della sua gioventù: poichè i savj hanno osservato che, se l'autore manca talvolta nella scelta delle forme, manca di rado nell' esattezza del disegno. Vero è che la testa della Vergine ha una grande espressione; nè può supporsi che Agostino Caracci avrebbe preso ad intagliare un tal quadro, se creduto non l'avesse di sommo merito.

Secondo le regole della critica, e giudicando da quanto

ne resta (18), dovrebbe credersi che il primo suo lavoro in S. Giovanni, dopo un cupolino (19) dentro al convento, fosse il Coro dove rappresentò la Coronazione della Vergine, gettato a terra nel 1586, che fu copiato e poi ridipinto (20) da Cesare Aretusi: indi, nel tempo stesso, e nelle ore d'ozio, la Deposizione di Croce a olio, per una cappella (21) della stessa chiesa; forse la Madonna così detta della Scala; e l'Annunziazione a fresco per la chiesa dell'Annunziata, a capo di ponte; sì mal ridotta dall'imperizia, dalla negligenza, e dal tempo (22).

Il Pungileoni pensa che verso questo tempo dipingesse Apollo e Marsia, la Zingarella, il *Noli me tangere* di casa Ercolani, ora nel Museo di Madrid, la Vergine che veste il Bambino, e il Cristo nell'Orto; e che, dopo aver assunto l'incarico di colorire la gran cupola di S. Giovanni, distratto dalle armi, eseguisse l'Antiope addormentata, e la mirabile Scuola d'Amore. Di ciascuno di questi è da dirsi colla possibile brevità.

E cominciando dalla Deposizione, abbiamo dal Vasari, che « il Cristo morto fu lodatissimo; e dal Mengs, che nella « madre tramortita sostenuta da San Giovanni, si vede « ch'ella soffre tutti gli affanni della morte; come la Mad- « dalena in lagrime a' piedi del Signore ha un'espressione, « che non può vedersi la più bella (23) ». Pochi vorranno impugnar questo giudizio d'un uomo sì valente; molto più che Annibale Caracci facea molto caso d'essa pittura, imitandone l'invenzione, e cercando pareggiarne lo stile, « facile ad imitarsi che non il più sublime che usò il Co- « reggio nelle altre (24) ». Ma siccome egli aggiunge « che « è un poco pallida e fosca » dopo un profondo esame fatto su di essa, e sul Martirio di S. Placido e S. Flavia (25), che gli sta presso, dovetti convincermi che quando l'Allegri dipinse la Deposizione non aveva per anco acquistata quella vaghezza di colorito, che brilla del più vivo lume sì nella Vergine detta della Scodella (26), sì nel San Girolamo; e che traspare anche nel S. Placido e nella S. Fla-

via, benchè a prima vista non sembri, a cagione del fumo dell'incenso e dei lumi che vi si è posato sopra, come accade ai quadri posti nelle chiese. Convien dunque supporre che la Deposizione fosse dipinta qualche tempo innanzi.

Dell'Annunziata, come già si è detto, non rimangono che i resti; e la Madonna della Scala, fino dai tempi del Mengs (27), era « molto affumicata, e quasi perduta ». Restaurata in appresso, come or vedesi nella Galleria dell'Accademia, difficilmente può giudicarsi di quello ch'ell'era.

Venendo agli altri, e lasciando Apollo e Marsia, quadro dubbio anco a parere dell'ultimo annotatore del Lanzi (28), ugualmente che la Zingarella del Museo Borbonico, perchè molto guasta, e ridipinta (29); il *Noli me Tangere* dal Mengs non credesi degno di gran lode (30), benchè dal Vasari dicasi « cosa molto bella »: ma presso il Mengs, quand'ei lo considerò, gli avrà nociuto il paragone, co' due mirabili quadretti ch'erano allora in Ispagna, da poco passati per forza d'oro, e di armi nella fortunata Inghilterra. Sono la Vergine che veste il Bambino, e l'Orazione nell'Orto (31). Furono ambedue descritti con molta precisione dal Mengs stesso. Loda la Vergine « per un impasto e « una tenerezza mirabile, e di tanto effetto, che in qualunque distanza sembra eccedere la sua misura (32) ».

L'Orazione nell'Orto dee riguardarsi come opera « più « compita e studiata..... lo splendore del volto di Cristo « illumina tutto il quadro; ma lo stesso Salvatore riceve « la luce dall'alto, come dal cielo, riverberandola nell'Angelo, che da lui la riceve. L'idea, ch'è molto propria « e bella, è eseguita con quella perfezione, di cui il solo « Autore era capace (33) ». Forse quest'accordo e riverberazione di luce diede motivo a quel miracolo della NOTTE, di che parlerassi a suo luogo.

Pare che nella quiete delle domestiche mura, mentre ardeva la guerra intorno a quelle di Parma, per cui fu costretto a partirne, cominciasse ad esercitarsi su quei vaghi e gentili argomenti, che son riguardati come del suo stile

più bello, e nell'esecuzione de' quali non ebbe alcuno che di gran lunga lo raggiungesse. Tali sono l'Antiope addormentata, e la mirabile Scuola d'Amore (34). Vedesì la Ninfa immersa nel sonno più profondo: presso è Giove trasformato in Satiro che la contempla, tentando al tempo medesimo di sollevare il panno che la cuopre. Amore, mezzo anch'esso fra'l sonno, è coricato sopra una pelle di leone, simbolo della sua possanza. Le carni son dipinte con gran freschezza, e con rilievo mirabile, prodotto da un modo suo particolare di degradare il chiaroscuro; ma fino dal 1794 avea sofferto molti danni (35).

Al contrario, conservatissimo, e al dire d'un moderno scrittore « nobile, grazioso, e delicato, inimitabile (36) », è il quadro della Scuola d'Amore. Vi si rappresenta Mercurio ancor giovine, che in presenza di Venere, dipinta colle ale, insegna leggere a Cupido. Nota il Mengs l'espressione d'innocenza nel fanciullo (37); i capelli maravigliosamente lavorati; la gran maestria nell'attaccatura dell'ale; e conclude che vi si spicca la sovrana eccellenza dell'Autore. Se ne vede l'intaglio di contro.

In quanto a Venere alata, ignoro se l'Artefice potè aver il pensiero di rappresentar quella Dea come sovrana motrice degl'intelletti; ma è certo che l'amore degli uomini per donne di alto animo, e la speranza di farsi riamare, han sempre dato impulso, e per così dire prestate loro le ale, per sollevarsi all'eccellenza in ogni via del sapere.

Se il Coreggio non avesse dipinto che questi due soli quadretti; per questi soli avrebbe il merito di mostrar coi colori quella ineffabile soavità, che Anacreonte fa sentir colle rime.

NOTE

(1) Detto anco il Frari.

(2) « Ho inteso dire, che nella Galleria del Duca d'Orleans sia un « quadretto sicuramente del Coreggio, che avesse servito d'insegna in « un'osteria, e che vi è dipinto un vetturale colle sue mule ». T. II, pag. 152. Trovasi ora in Londra, secondo il Pungileoni (T. I, pag. 26) nella Galleria Strafford. I vetturali per altro son due, uno vecchio, uno giovine.

(3) Appartiene ai Signori Fratelli Nievo, che cortesemente permisero, che ne fosse tratto un lucido dal chiarissimo Sig. Conte Carlo D'Arco, il valente Autore della bella Vita di Giulio Romano; che gentilmente mi favorì.

(4) Fu da me veduto questo quadretto nel maggio del 1795, dopo avere ammirate le grandi opere di Parma, e ben mi ricordo che troppo distante mi parve da quelle. Il Bettinelli lo avea carissimo allora; indi pare che lo vendesse a un Negoziante di Milano, per piccola somma. V. Gualandi, Memorie sulle Belle Arti, Serie III, pag. 78.

(5) Cose concordate da tutti.

(6) Tutte le congetture del Mengs, e di altri dopo di lui, debbono cedere all'evidenza del documento seguente.

« In Reggio alli 14 di ottobre 1522.

« Per questa Nota di man mia, io Alberto Pratonero faccio fede a cia- « scuno, come io prometto di dare a mastro Antonio da Coreggio libre « dugento otto di moneta vecchia Reggiana, e questo per pagamento « d'una tavola, che mi promette di fare in tutta eccellenzia; dove sia « dipinta la Natività del Signor nostro con le figure attinenti, secondo « la misura e grandezza, che capeno nel disegno che mi ha porto esso « mastro Antonio di man sua.

« Al predetto giorno gli contai per parte di pagamento libre quaranta « di moneta vecchia ».

« Ed io Antonio Lieto di Coreggio mi chiamo aver riceputo al dì e « millesimo soprascritto, quanto è sopra scritto, et in segno di ciò que- « sto ho scritto di mia mano ».

Or da tal documento resulta che la famosa Notte fu pagata 47 zecchini, anche secondo il computo, forse esagerato, del Tiraboschi. V. Bib. Mod. T. VI, pag. 266. Nel 1516 erano pel quadro di Monteluce pattuiti a Raffaello 800 ducati d'oro in oro. V. Pungileoni, Elogio di Raffaello, pag. 194, in nota.

(7) V. nel Vasari di Siena, T. VI, pag. 230.

(8) Alcuni han creduto che il Begarelli formasse al Coreggio i modelli in plastica per la cupola del Duomo di Parma. Altri l'hanno impugnato: ma siccome sappiamo dal Tiraboschi (Bibl. Mod. T. VI, pag. 247) sulla testimonianza del Ratti, che uno di tali modelli fu trovato da Giuseppe Traballesi, mentre studiava in Parma; non può restar più dubbio sull'esistenza di tali modelli, che Antonio eseguì da sè, o fece da altri eseguire.

(9) Si legge nel Lanzi la prova della sua originalità. Vedesi intagliato nella Galleria del Molini. T. I, pag. 14.

(10) Vedine l'illustrazione nella Galleria del Molini. T. I, pag. 9.

(11) Pungileoni. T. I, pag. 43, dove riporta anche l'opinione del Mengs.

(12) T. III, pag. 391.

(13) Lettere Pittoriche, ediz. del Silvestri, T. VII, pag. 470. Questo quadro è intagliato nella Raccolta delle Pitture di Parma, fatta dal Bodoni, al numero XX, e attribuito all'Anselmi.

(14) Su questo quadro si ragiona lungamente dal Pungileoni, T. III, pagg. 172, e segg. Mi viene assicurato che il Cavallucci, pittore Correggesco, lo credè originale, e ne fece una preziosa copia di piccola dimensione: il Pungileoni dice due. La stessa incredulità trovò da primo allorchè giunse in Inghilterra il quadro dei 4 Santi della stessa Casa Marescalchi; quantunque non si potesse porre in dubbio, nota essendone la provenienza. Dipinto per l'Oratorio della Misericordia in Coreggio, quando l'Oratorio fu soppresso, venne in casa del Governatore della Città, della famiglia Fabbrizzi di Modena; la quale negli ultimi tempi lo vendè all'Armano celebre negoziante di quadri, che dicesi aver impiegato un anno a pulirlo con pazienza infinita. Il quadro è posseduto adesso da Lord Ashburton, e rappresenta S. Pietro, S. Leonardo, S. Marta, e la Maddalena. Nella descrizione fattane dall'egregio Cav. Vaagen, Direttore della Galleria di Berlino, se ne indica la provenienza da Casa Ercolani, ma io lo vidi sovente in Casa Marescalchi, a cui l'Armano lo vendè col Salvatore, ch'è ora nel Vaticano. V. Works of Art and Artists in England, T. II, pagg. 267, 268.

(15) Il disegno è del Sig. Luigi Asioli, figlio della figlia dell'egregio incisore Francesco Rosaspina, che volle farmene dono. Fu tolto dal muro, e trasportato nella tela è ora nella Galleria di Modena. Il Ratto di Ganimede, col cane a basso, che vedesi nella Galleria di Belvedere a Vienna, e attribuito al Coreggio, vien posto in dubbio da molti.

(16) Il luogo d'Omero, nel XV dell'Iliade, è il seguente:

« *E non rammenti il dì, ch'ambe le mani*
« *D'aureo nodo infrangibile ti avvinsi,*
« *E alla celeste vôlta con due gravi*
« *Incudi ai piedi penzolon t'appesi?*

(17) V. sotto, Cap. XXIX, nota (3).

(18) Il Cristo, che corona la Vergine, fu trasportato nell'Accademia di Parma. Molti angeli, salvati dalle rovine, sono sparsi per l'Italia; e varj ne sono in Roma.

(19) Di questo cupolino ci ha lasciato memoria il Pungileoni, T. I, pag. 87, che ne deplora la perdita.

(20) Scrisse il Malvasia, e ripetè il Mengs, che le copie erano state fatte da A. Caracci; ma il Contratto dei Monaci passato nei 27 di Agosto del 1586 coll'Aretusi, e che io ho veduto nello scorso settembre, porta che « sia tenuto di ricopiare maestrevolmente, ... quella Madonna Coro- « nata con quel Cristo .... la qual copia tradurla e trasportarla nel nic- « chio nuovo, ec. » Or si consideri con quanta leggerezza si proceda nei giudizj, quando le opere dell'Aretusi sono tenute degne di Annibale.

(21) Trasportata all'Accademia, colla Madonna della Scala.

(22) V. Guida di Parma (1824) pagg. 111, e 112. Sì della Deposizione di Croce, sì di questa Annunziazione possiede i bozzetti originali, con variazioni non poche, il Sig. Conte Lochis di Bergamo, nella sua bella Raccolta. Furono ambedue sottoposti al giudizio dell'Accademia Parmense il 19 Gennajo del 1830; e per originali dichiarati a pluralità di suffragi. Erano allora posseduti dal Sig. Cav. Molteni.

(23) T. II, pag. 154.

(24) *Ib.*

(25) Anch'esso, da S. Gio. trasportato all'Accademia.

(26) Che da poco è stata, dal celebre Cav. Toschi, intagliata in rame da pari suo. Colgo questa occasione per dare la dovuta lode ai disegni già eseguiti di tutti i Freschi del Coreggio, e che saranno intagliati.

(27) T. II, pag. 156.

(28) T. III, pag. 394.

(29) Mengs, T. II, pag. 171.

(30) La paragona alla Vergine della Tribuna di Firenze, di cui si è parlato sopra a pag. 184.

(31) Ambedue furono presi alla battaglia di Vittoria. Il primo fu comprato per non molto da un Pittore inglese, ch'era all'armata; e venduto dicesi a un Negoziante, che lo rivendè per tremila ghinee al Museo Nazionale: l'altro fu donato al Duca di Wellington.

(32) T. II, pagg. 72, e 177.

(33) *Ib.* pag. 74; e aggiunge: a pag. 177: « Si racconta che il Coreggio « desse questo quadro al suo Speziale per quattro scudi, che gli dovea « di ricette ».

(34) La prima nel Museo di Parigi; l'altra in quello di Londra.

(35) Pungileoni, T. II, pag. 166.

(36) Il Signor Viardot, nella Rivista che fa de' Musei di Spagna, Belgio, e Inghilterra pag. 232. Sappiamo dal Mengs che questo quadro apparteneva al Duca d'Alba, quando egli andò a Madrid.

(37) T. II, pag. 178.

CAPITOLO VIGESIMOSETTIMO

SCUOLA FIORENTINA

MD A MDXX.

Al tornar di Leonardo (1) in Firenze, circondato da uomini sì fatti com'erano quei discepoli, che ben riguardare si potevano al pari dei maestri; esser dovè generale il plauso e la riverenza con cui venne accolto; poichè fu preso in protezione anche da coloro, che dopo il 1512 governavano la città. Ivi, non ostante i travagli delle fazioni e delle armi, aveva la Pittura continuato ne' suoi progressi.

Pieno la mente dell' elevazione, a cui spinta l'avevano le opere di Michelangelo e di Raffaello, con mano ardita e sicura Fra Bartolommeo dalla Porta, dopo averlo egregiamente disegnato, egregiamente coloriva il suo San Vincenzo, in atto di predicare; quadro, che quantunque abbia non poco sofferto e pel tempo, e forse per l'incuria degli uomini, rimane però sempre, nella Galleria dell'Accademia, come bel monumento del suo modo di concepire e di esprimere le sembianze degli uomini ispirati.

Grande non era il numero de' suoi discepoli; e perchè nol comportava il suo stato religioso, e perchè non essendo molte le commissioni che accettava, non aveva bisogno di molti ajuti. Pressochè tutto eseguiva di sua mano; e questa è la cagione per cui nelle sue tavole le parti anche minime pressochè sempre corrispondono al tutto. Difficilmente in conseguenza il quadro d' uno scolare può esser tenuto per opera sua (2).

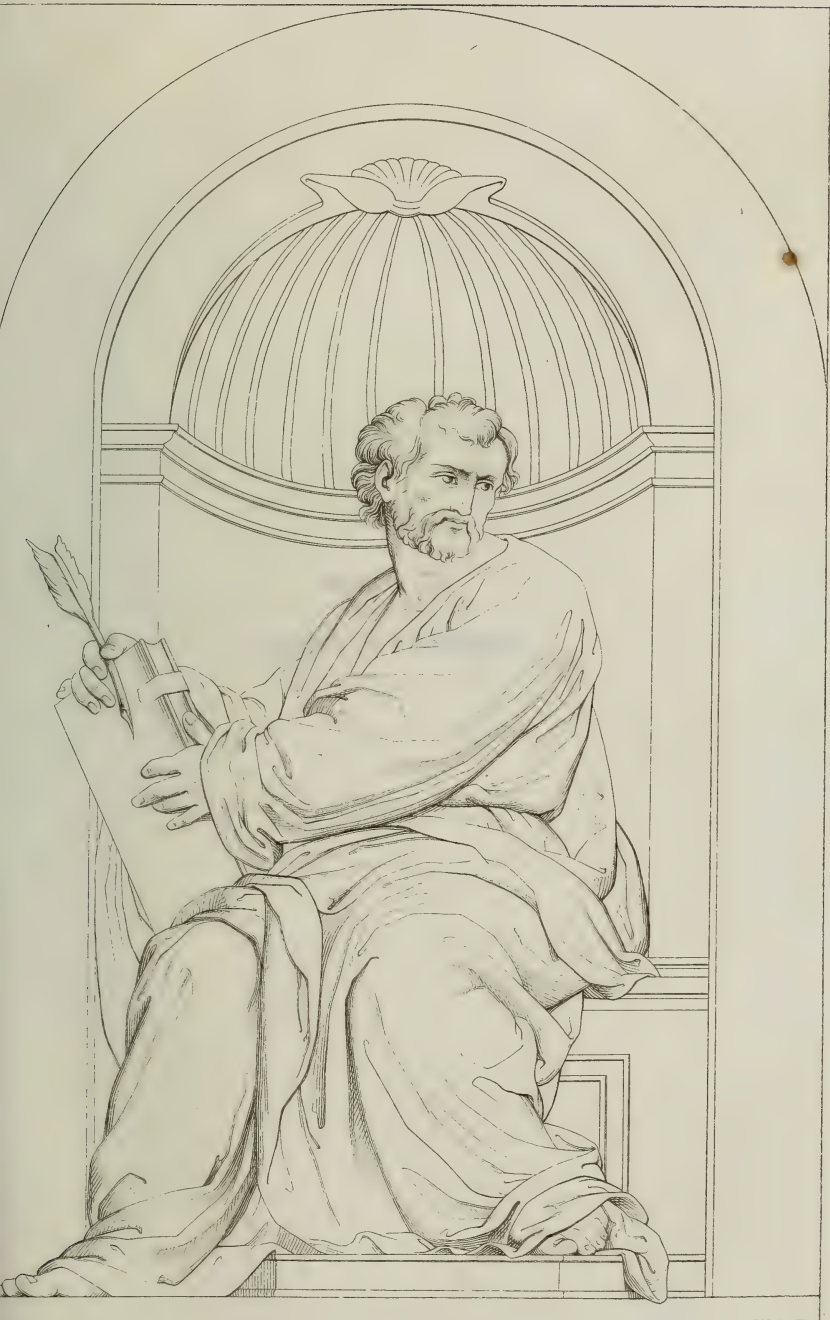
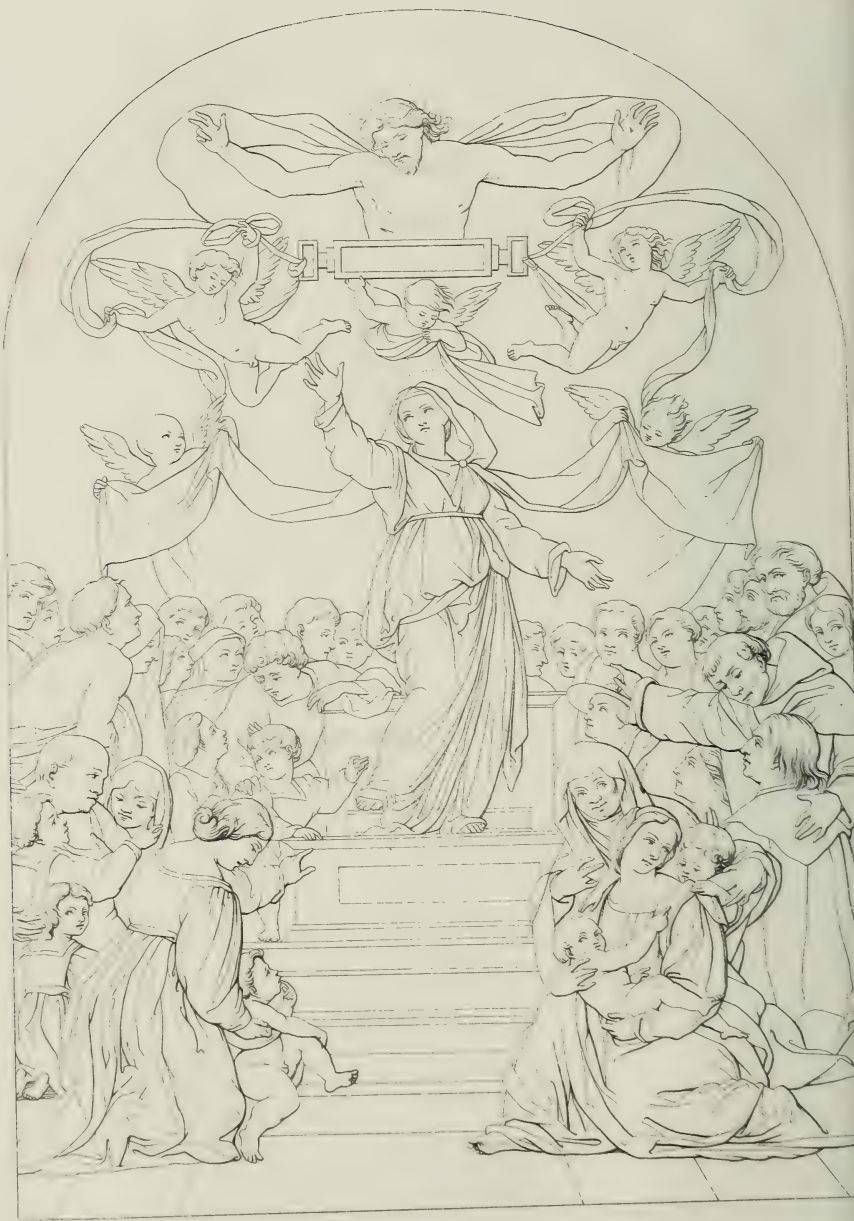
Innanzi al S. Vincenzo, poichè « più volte era stato mor-« so, che non sapea fare gl' ignudi.... fece in un quadro

« un S. Sebastiano ignudo con colorito molto alla carne
« simile, di dolce aria e di corrispondente bellezza alla
« persona parimente unito, dove infinite lodi acquistò pres-
« so gli artefici ». Così il Vasari.

La sua bellezza soverchia, e più la soverchia verità, lo fece toglier di chiesa, indi venderlo al famoso Giambatista della Palla (3), che mandollo in seguito al Re Francesco in Parigi.

Ma l'opera, che dovea portare al sommo grado la sua gloria, fu la figura di San Marco Evangelista, di braccia cinque, che do intagliata di contro, che se cede all'Isaja di Raffaello riportato sopra a pag. 98, secondo il parere dei più; non è però di tanto, che a chiunque lo riguardi con attenzione, lasci la speranza di trovar con facilità chi lo superi. La grandezza delle forme, la compostezza del volto, il disegno corretto, i panni egregiamente svolti, gli danno un luogo ben alto dopo le opere del Sanzio; anche non ammettendo l'opione del Bottari, che ne giudica l'attitudine più bella e più terribile di quella dell'Isaja (4).

Abbiamo dal Vasari una serie non breve delle altre sue opere, fra le quali piacemi di estrarre le appresso, come le più importanti.

Lucca si vanta d'aver la principale, che trovasi ora in San Romano. Chiunque ha veduto e ammirato quella celebre tavola, dove sì ricca, e nel tempo stesso sì ordinata, è la composizione, si maraviglia che il Lanzi ne scriva sì poco, e non ne noti che « l'atto graziosissimo, con cui la « Vergine siede fra una turba di devoti (5) ». Parmi che altre parole meritasse il quadro più copioso e della più perfetta esecuzione, che ne sia rimasto di lui. Ben altrimenti lodollo e meritamente il Vasari, dicendo, che « in quest'o-
« pera mostrò Fra Bartolommeo possedere molto il dimi-
« nuire l'ombre della pittura, e gli scuri di quella, con
« grandissimo rilievo operando, dove le difficoltà dell'arte
« mostrò con rara ed eccellente maestria, colorito, di-
« segno, ed invenzione; opera tanto perfetta quanto faces-

« se mai ». Delle lodi del Vasari faccia fede l' intaglio.

Se non che (ritenendo i pregi dell' invenzione e del disegno, più facili per altro ad ottenersi in quattro sole figure) per la forza del colorito parmi che abbia superato se stesso nella Deposizione del Salvatore. Essa fa l' ammirazione dei colti stranieri, che visitano in Firenze il R. Palagio dei Pitti. Due sono le opinioni su questo quadro. Io, come la più probabile, adotto quella che fosse, non interamente colorito, ma solo terminato dal Bugiardini (6).

Ma forse avrebbe avanzato per la perfezione tutte le altre opere, se avesse potuto colorire la tavola, allogatogli da Pier Soderini per la Sala del Consiglio (7), colla Vergine e i SS. Protettori di Firenze, che per le sue infermità fu interrotta, e per la sua morte restò disegnata con gran franchezza di pennello, ma solo di chiaroscuro.

Di questa il Lanzi saviamente scrive, che quantunque imperfetta è riguardata come una vera lezione dell'arte;....
« ed è rispetto alla pittura ciò che sono i modelli di creta an-
« tichi rispetto alle statue, nei quali trova il Winckelmann
« impresso il genio e il possesso del disegno meglio che
« ne' marmi scolpiti ».

E fin qui difficilmente troverà contradittori. Non così per altro io penso che gli avverrà d' incontrar seguaci, allorchè, servendosi delle parole del Richardson (8), conchiude, che se egli avesse avute « le felici combinazioni ch' eb-
« be Raffaello, non gli sarebbe forse stato secondo »: sentenza, che non sarebbe accettabile nè anco parlando d' Andrea, che diede prove di valere assai nella composizione: or come potrebbe ammettersi pel Frate, che opera non lasciò, la qual possa mettersi a confronto nè pur colla così detta Disputa? senza parlare della verità nell' arie delle teste; della nobiltà dei personaggi rappresentati; e soprattutto del rilievo, e felice disposizione delle figure, sì che sembri di poter passeggiare fra loro; pregi sommi e particolari di Raffaello. L' esagerazioni debbono esser bandite dalla storia: nè Fra Bartolommeo ne ha bisogno.

Castigatissimo nel disegno, superò gli antecessori nell'arte di acconciare, variare, e disporre le pieghe (9); dipinse, come notò il Lanzi « con un impasto e una sfumatezza, « da cedere appena ai migliori Lombardi » : e suo bel vanto in fine sarà sempre d'aver potuto insegnar qualche cosa a Raffaello, quando venne giovinetto in Firenze.

Dopo varj anni passati in continue infermità, per cui si ritirò nell' Ospizio di S. Maria Maddalena in Pian di Mugnone, dove pure non stette in ozio (10); morì Fra Bartolommeo nel 1517, lasciando una Scuola poco numerosa, come già si è detto, ma scelta; della quale si parlerà nell'Epoca seguente.

Contemporaneamente imprimeva i primi passi in questa difficil carriera quell' Artefice, che solo nell' immensa serie dei maestri Italiani chiamar si dovea *senza errori*.

Nato egli era di ben poveri parenti; usato a viver sempre fra uomini costituiti in umil fortuna; ma dotato dalla natura d'un gusto sì squisito nel disegnare, colorire, e comporre, che già di buon'ora trasparire avea fatto quel che sarebbe stato per divenire. Il padre era sarto, e del cognome dei Vannucchi: egli appellavasi Andrea, e soprannominato fin da fanciullo dalla professione del padre, rendè famosissima in tutta Europa la primitiva sua denominazione.

Avendo cominciato ad apprendere l'arte dell'orefice, da quella (in vederlo disegnare con tanta schiettezza) fu tolto da Giovanni Barile gran maestro d'intagli sul legno, e lo fece molto esercitare disegnando in colori; finchè, con modestia, conoscendo ch'ei non aveva più che insegnargli, lo condusse alla Scuola di Piero di Cosimo, di cui già si disse (11); sotto il quale non restò mai d'affaticarsi, nè di studiare, sì che scrive con rara eleganza il nostro Biografo: « che la natura, che l'avea fatto nascer pittore, « operava tanto in lui, che nel maneggiare i colori lo fa- « cea con tanta grazia come se avesse lavorato un mezzo « secolo (12) ».

I Cartoni celebri di Michelangelo e di Leonardo, posti

nella Sala detta del Papa, erano i suoi modelli: e siccome là superava tutti gli altri che vi andavano a disegnare, presto fu noto; come presto, per l'umore stravagante di Piero disgustato seco, e aperta bottega (come allora chiamavasi) aveva ricevuto commissioni, che disbrigate con onore, l'avevano fatto conoscere e stimar maggiormente.

Il Vasari scrisse, che la prima opera di qualche conto affidatagli fu la pittura a fresco, ed a chiaroscuro di un chiostro della Compagnia detta dello Scalzo, dove sono storie di S. Gio. Batista; e che ivi cominciò dal Battesimo di Cristo, eseguito « con molta diligenza, e tanto buona « maniera, che gli acquistò credito, onore, e fama (13) ». Al Battesimo tenner dietro altre opere, che stimolarono un Frate dei Servi a profittare dell'estrema bontà sua per indurlo a dipingere per pochi denari, come gli riuscì.

Al giungere di Leonardo in Firenze, Andrea lavorava per detto frate, nel chiostrino (14), che sta innanzi alla chiesa dei Servi, le storie di San Filippo Benizj, che quantunque delle prime sue opere, hanno una grazia e una verità, che non le fa di molto posporre alle altre, che condusse di poi.

Non può dubitarsi che Leonardo e i discepoli non visitassero e il Frate ed Andrea, e che con qualche compiacenza dovessero riguardarli; poichè sì l'uno, sì l'altro studiato avevano nel gran Cartone (15). Ciascuno di essi potea dire al Vinci, col Venosino:

« *Quod spiro et placeo, si placeo, tuum est.*

Ma l'Artefice, col quale più d'ogn'altro sentivasi Leonardo legato d'affezione, come d'uniformità di principj, era Lorenzo Sciarpelloni, che dall'orefice, suo primo maestro detto Credi, chiamato fu poi sempre Lorenzo di Credi. Per coloro, che non vogliono agevolmente prestar fede alla stravaganza degli umani cervelli, ricorderò che uno Scrittore straniero, certamente non senza merito, lo giudicò *pittore mediocre;* alla qual sentenza replicar non si può che col riso.

Lorenzo, uscito dalla bottega dell'orafo, si acconciò con Andrea del Verrocchio, dove avendo per condiscepoli Leonardo ed il Perugino, tanto s'innamorò della maniera del primo, che « nessuno fu, che nella pulitezza e nel finir « l'opere con diligenza l'imitasse più di lui (16) »: sicchè qualora Leonardo non fosse partito da Firenze sì sollecitamente per condursi ai servigi del Moro, si può credere che Lorenzo, con un tant'uomo a lato, avrebbe fatto maggiori progressi, e sarebbe giunto a lottar col Vannucchi.

Vero è però, che nel principio della carriera fu distratto dalla pittura per le incombenze lasciategli dal maestro, quando si condusse a Venezia per gettar di bronzo il cavallo e la statua di Bartolommeo da Bergamo: dove essendo morto, andò Lorenzo con filiale affetto a prenderne le ossa, per seppellirle devotamente com'ei fece in S. Ambrogio: esempio da indicarsi ai discepoli superbi ed ingrati.

Fu detto, che le arie delle teste, scelte dal beato Angelico pe'suoi quadri, stavano a denotare l'eccellenza del cuore. Quantunque una simil sentenza, ridotta in principio generale, abbia molti e molti fatti contrarj; ella si verificò mirabilmente in questo Lorenzo, le cui Vergini ispirano devozione, i suoi Santi pentimento.

Parla il Vasari d'una nostra Donna così ben copiata da una di Leonardo, « e tanto simile, che l'un quadro non si « distingueva dall'altro ». E convien dire che talune delle sue opere sieno state al Vinci attribuite, perchè ora sono divenute rarissime (17).

Cita il Vasari un Ritratto da lui fatto di Pietro Perugino, uno di se stesso, uno del maestro, ed uno di Girolamo Benivieni, *uomo dottissimo e molto suo amico;* dal quale affetto di quell'ottimo uomo per Lorenzo, quando non ne fossero altre prove, può desumersi la sua bontà. Sì nella storia civile, sì in quella delle Arti, allorchè s'incontrano, di tali anime, siamo forzati ad arrestarci; e dimandare se troppi scrittori veramente non abbiano in questo secolo calunniata l'umana natura.

Oltre la bella tavola (18) tanto lodata dal Vasari, che fu trasportata ed anco rimane a Parigi, nulla è più caro, più soave, meglio composto, e dolcemente eseguito del quadro ch'egli fece per le Monache di S. Chiara, e che vedesi a sinistra. Prego i lettori di considerarlo con attenzione.

Senza parlare dell'erbe, che pajono naturali, emulando in esse il Bernazzano; dimando a chiunque ha senso del bello, se più armonica può essere la composizione, più profondo il sentimento nell'adorare, e più variati gli affetti nel manifestare che quello è il figlio di Dio? Qui sì pare che per la varietà nell'espressione d'un affetto pressochè simile (come si notò nel Cenacolo) Leonardo abbia trasfusa la sua anima nel condiscepolo e nell'amico: poichè la Vergine l'adora con modestia, S. Giuseppe con tremore, il Devoto a sinistra con compunzione, l'altro sopra di lui con maraviglia; mentre dei due Angeli posti dietro alla Vergine, uno interrogando l'altro, sembra che questi gli risponda coll'atto della mano destra inalzata verso il cielo: Che dubiti? quel Fanciullo è certo il figliuolo dell'Eterno.

Chiunque ha la più lieve nozione del cuore umano può bene immaginarsi con quanta compiacenza dee Leonardo aver riveduto ed abbracciato quest'altro se stesso, che sì altamente lo rappresentava nella Scuola della patria comune.

Ma intanto giungea la novella dell'assunzione al trono pontificale del Cardinal Giovanni dei Medici, che prese il nome di Leone X. Giuliano suo fratello, apprezzando Leonardo come si meritava, invitollo ad accompagnarlo a Roma, dove s'inviava per assistere alla coronazione del Pontefice, che, a detrimento di Giulio II, ma pur ad onor della Toscana, dovea dare il nome al suo Secolo (19).

Leonardo, che come abbiam veduto (20) aveva in Milano ripreso la lettura dell'Alighieri, non avea forse ben meditato quel luogo dell'Inferno (21), dove parla dell'Invidia: e, dimenticando che nella vita, per quanto si ab-

biano meriti grandissimi, giunge un' età, nella quale *si debbe cedere al tempo,* si lasciò indurre dall'invito di Giuliano; e partì coi discepoli per Roma.

La narrazione di questo breve periodo della vita di sì grand' Artefice di per se solo è capace a far meditare su quel che possono le passioni degli uomini, quando l'ambizione li move, e l'invidia li stimola. Dirò di più, che l'effetto di questa malaugurata e pur troppo comune lebbra del cuore umano, è quello d'impiccolire, nel segreto dell'animo, i meriti proprj, pel timore d'esser superati dal merito altrui.

Che potea da Leonardo temer Raffaello, dopo aver dipinto il Ginnasio, e la Messa? Che Michelangelo, dopo la Creazione dell'Uomo, e il Geremia? Eppure i fatti dimostrano che l'Autor del Cenacolo non ebbe in Roma l'accoglienza, che meritavasi dai discepoli de' due maestri, e, a quel che pare, dai maestri stessi, ancorchè più grandi e già più largamente premiati di lui (22).

Allogatagli per altro da Papa Leone una tavola, e udito com' egli si preparava al suo solito, stillando olj, per far chiare e belle le tinte; forse mal prevenuto da chi nol vedea volentieri colà, narra il Vasari che quel Sovrano dicesse, con visibile ingiustizia: « Oimè, costui non è per far « nulla, da che comincia a pensare alla fine innanzi al « principio dell'opera ». E certo chiunque ben rifletta si maraviglierà che si mostrasse da quel Pontefice di conoscer sì poco Leonardo, da parlarne con quel disprezzo; ma sentì l'altro la sua dignità, lasciando nuda la tavola, e sdegnando d'operare per lui.

Il Vasari parla di due quadri eseguiti a Roma in questo tempo per Messer Giulio Turini; uno, che a motivo delle mestiche presto si guastò: l'altro « con un fanciulletto bello « e grazioso a maraviglia (23) ». E poichè pare che questi due quadri eseguisse veramente; considerando la diligenza e la cura che impiegava in tutte le sue opere; può agevolmente credersi che a Roma null'altro operasse, poi-

chè nel settembre del 1514, lo troviamo in riva del Po vicino a S. Angelo, di ritorno da Roma (24).

E la prova di questa opinione parmi ben semplice. Se per dipingere il Ritratto della Lisa del Giocondo impiegò quattro anni, e pur nol diede, a suo parere, compiuto; come poteva in Roma eseguire i due quadri per monsignor Turini, anche in meno di venti mesi; e quindi occuparsi d'altri lavori?

Pare che colà più non tornasse, che che ne scriva l'Amoretti (25); e quindi può credersi che non di lui, ma di Cesare da Sesto sia la Vergine di Sant'Onofrio, come l'altra dall'Amoretti indicata, che fu preda dei Tedeschi nel sacco di Mantova (26), di cui parla il De Pagave; poichè ambedue ricordano la maniera di Raffaello, senz'appartenere visibilmente alla sua Scuola. Della prima sono assicurato che così credeva ancó il Bossi.

Da Roma dovè naturalmente partir malcontento e indispettito: e con esultanza degli emoli. Ma la Provvidenza, che si ride sì spesso delle umane miserie, inalzò, quando meno credevasi (27), al trono di Francia Francesco I.

Sceso in Italia coll'esercito, vinta la battaglia di Marignano, e veduto in Milano il Cenacolo; preso da gran stupore, fece, benchè vecchio, invitar presso di sè Leonardo, riparando così splendidamente all'ingiustizia di Leone.

Se il declinare della sua vita fu dunque ricoperto di ombre, fu ben luminoso il tramonto: ed abbiamo in esso un esempio di più fra i non pochi, che, negletti dai nazionali, ottennero larga giustizia dagli stranieri.

Quel gran Re, che tale fu veramente per la protezione alle Arti, non potea mostrar maggiormente la sua stima per lui, quanto coll'aver tentato ogni modo per far trasportare in Francia quel suo famoso Cenacolo. Non riuscendo in alcuna maniera, gli commise di colorire il suo celebre Cartone della Sant'Anna (28); gli assegnò 700 ducati annui di onorario; e come per crescere splendore alla sua corte, seco il condusse a Bologna, dove s'incontrò con Papa Leone (29).

Le novelle di questi onori giungevano naturalmente a Firenze, dove spronavano a cogliere nuovi allori gli Artefici di quella Scuola. Rimettendo a parlar di loro all'Epoca seguente, continueremo a dire del solo Andrea.

Il Lanzi scrisse con molto amore di lui, lasciando agli altri poca speranza di scriver con più convenienza e verità; tutto poi resumendo nel concetto, che « chi sente che sia « Tibullo nel poetare, sente che sia Andrea nel dipingere ».

Egli, dopo la partenza di Leonardo per Roma, progrediva ogni giorno più, co' suoi perfetti lavori; e le prime tre storie di S. Filippo Benizj scoperte gli avevano portato lodi e novelle commissioni. Verso questo tempo (30) dipinse la Visitazione nella Compagnia dello Scalzo; dove superò visibilmente il Battesimo.

Dopo quelle storie, credo che siano da porsi le due prese dalla vita di Giuseppe, fatte a Pier Francesco Borgherini, una delle quali fu data al N. LXXXIV della prima edizione (31); indi la Natività della Vergine; la quale segna il tempo dell' ingrandimento del suo stile. Il vedervisi ritratta la Lucrezia del Fede di lui moglie, prima e sola cagione d'ogni sua sventura, pare che dimostri, che fin da quel tempo egli avea contratto con lei matrimonio; se dee credersi a quanto narra il Baldinucci (32).

Su questa Natività, benchè non mancassero ad Andrea modelli d' invenzioni anteriori, usò tanta convenienza nei moti, e tanta verità nella rappresentanza delle persone, che dovè il Vasari concludere dopo una descrizione fattane con molto garbo (33); che « pajono di carne le figure, e l'altre cose piuttosto naturali che dipinte ».

Ma non voglio procedere più innanzi, senza parlare colla possibile brevità di quelle festive e giocose adunanze, che in Firenze si tenevano in questo tempo; e delle quali Andrea stato essendo il principale fra i compagni; per la rarità dell' ingegno, e per avere in una di esse letto il suo poema burlesco (34), debbe credersi che fossero stabilite prima che per lui cominciassero i domestici affanni.

Si riunivano in certi determinati giorni a cena, per la quale ciascuno portar doveva alcuna cosa fatta con bella e bizzarra invenzione; come abbiamo dal Vasari nella Vita del Rustici, alla quale rimando (35); bastandomi di aver ciò notato, per dimostrare come doveva essere di lieto umore il nostro Artefice, se con tanta cura e zelo vi prendeva parte, avanti di legarsi a quella sciaguratissima donna. E siccome alle compagnie profane si univano anco le sacre; dobbiamo alla sua devozione, come al suo far parte della Fraternita detta del Nicchio, la pittura, che ammirasi nella Galleria Fiorentina di uno stendardo che portavasi a processione (36); la sola opera in tela di Andrea.

Le pitture sue principali, dopo la Natività della Vergine, furono l'Epifania, la Madonna detta del Sacco, il famoso volto del Salvatore (37) per l'altare dell'Annunziata, la Madonna or detta delle Arpie, e la Disputa di S. Agostino sulla Trinità.

Nell'Epifania loda il Vasari le doti medesime della Natività; nota che vi dipinse il proprio ritratto, quello del famoso Jacopo Sansovino, e quello dell'Ajolle, il quale condottosi in Francia, come abbiamo dal Baldinucci, vi trasportò il gusto della musica italiana.

Nella Madonna del Sacco è una tal aria di purezza ingenua, che alla nobiltà riunisce la grazia, e la gentilezza alla semplicità.

Scrisse il Lanzi che in questo Artefice « certe idee di « volti gentili..... rammentano spesso nel sorriso la grazia « e la semplicità del Coreggio (38) ». Mi scuserà l'illustre Storico, se ardisco d'oppormi a tal sentenza; trovando nei sorrisi dei volti anco gentili del Coreggio un certo che di voluttuoso, lontano dalla purità dei sorrisi, che si veggono ne' volti d'Andrea.

Questa Vergine, nota a tutta Europa per l'intaglio del Morghen, e che il Lanzi stesso chiama « nobile pittura nella « storia dell'arti quanto poche altre »: questa fisonomia piena di dolcezza e di candore deriva però dalle forme della

Lucrezia del Fede, che Andrea sapea variare e abbellire a suo talento.

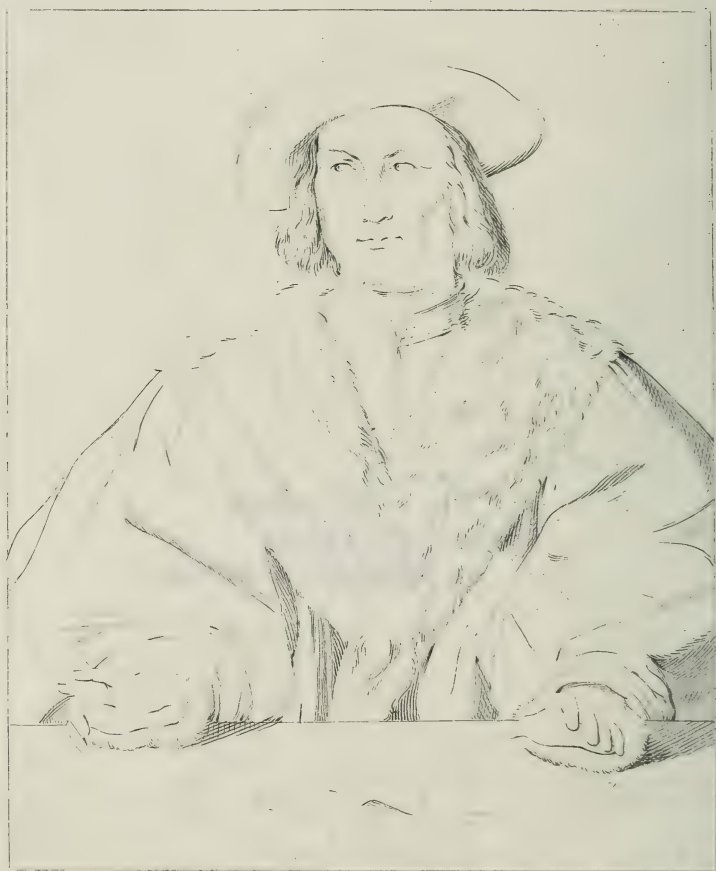
Così abbiamo veduto la rara Vergine, detta del Cardellino, di Raffaello (39), derivata dalla Maddalena Doni; come vedremo la Niobe servire a Guido di modello per tante sue sembianze celesti. Questi fatti, che impugnar non si possono, distruggono molte opinioni contrarie, nate da poco in qua; ma torniamo ad Andrea.

La Madonna, detta dell' Arpìe, vien riguardata come la più soave fra le sue pitture ad olio (40); e il volto del Salvatore come una delle più finite; ma non così, che ambedue non debbano cedere alla Disputa di Sant' Agostino, che vedesi di contro; la quale, come scrisse il Vasari, « fra « tante opere ad olio fu dagli artefici tenuta la migliore ».

In fatti difficilmente si poteano meglio disporre le sei figure, di che si compone il quadro; nè meglio atteggiarsi; nè imprimer meglio nei volti loro il sentimento da cui sono ispirate.

S. Agostino, in abiti vescovili, è in piedi a sinistra, e colla veemenza affricana espone il mistero della Trinità. S. Stefano, che pagò col martirio in giovine età la sua credenza, sta udendo quello che dal gran Dottore di S. Chiesa si dice, rivolto a S. Domenico (41), e a San Francesco, che furono i propagatori della Fede; mostrando il primo con un libro aperto, come combatterà gli errori colla dottrina; e S. Francesco, colla destra rivolta al seno, come vincerà gli animi colla carità; concetto giustissimo, e degno di Raffaello.

S. Sebastiano e S. Maria Maddalena, che stanno in ginocchio dai lati, sembrano indicare i nomi dei Capi della famiglia (patrona della cappella) che comandarono il lavoro ad Andrea (42).

E ben fu degna quest'opera, come abbiamo dal Vasari, che la sua fama pervenisse agli orecchi del Re di Francia, che chiamar lo fece a' suoi servigi, ed ai quali si condusse nel maggio del 1518, l'anno innanzi alla morte del gran

Leonardo, avvenuta nella villa reale di Clou poco distante da Amboise (43). Di lui diremo le ultime parole.

Dei quattro suoi discepoli, che lo avevano accompagnato a Firenze, il Salai si fermò a Milano, il Lotto si condusse negli Stati Veneti; il Beltrafio gli premorì (44); e il Melzo, di cui volle eternar le sembianze, fra i disegni d'uno dei suoi libri (45), com'eragli stato il più caro in vita, seguitato avendolo in Francia, fu erede de'pochi danari, e dei preziosissimi suoi Manoscritti.

Poco innanzi di partire da Milano pare ch'eseguisse il famoso Ritratto del Cancellier Morone, che l'illustre possessore a giusto titolo riguarda come un fregio della sua casa (46). Esso ha una fusione di tinte mirabile, sicchè giustamente fu scritto esser quest'opera della miglior sua maniera; se la miglior maniera degli artefici è l'eccellenza. Vedesi di contro intagliato.

La posterità, per sì gran tempo, avendo creduto ch'ei spirasse nelle braccia di Francesco I (47), ha mostrato apertamente come degno lo credesse di un onore, che, per quanto ho letto nelle istorie, non parmi che sia stato comune. E questa sentenza comparirà sempre più giusta, quando si paragoni colle parole sprezzanti di Leone X; che il Vasari riporta, senz'aggiungere il biasimo che meritavano; benchè poi ne facesse onorevole emenda.

Quantunque parziale per Michelangelo, giunto a quella, che *tutto solve;* quasi pentito di quanto avea scritto, chiama « divinissimo il suo spirito »; confessa che « mai non « vi fu persona che tanto facesse onore alla pittura »; concludendo che « dopo aver avuto Fiorenza grandissimo dono « nel nascere di Leonardo, ebbe perdita più che infinita « nella sua morte ».

NOTE

(1) Scrive il Lanzi (T. II, pag. 169) « Caduta la fortuna di Lodovico « Sforza, tornò in Firenze; e statovi intorno a 13 anni si recò a Roma ec. » ma debbo far notare, che Lodovico il Moro fu fatto prigioniero a Novara nel 1500; che poco dopo venne Leonardo a Firenze, di dove ripartì nel 1506, come abbiamo dimostrato con documenti. A Milano si trattenne dal 1506 al 1512; in cui tornò a Firenze, dove stette dal settembre 1512 al marzo 1513: poichè Leone X fu eletto Papa agli 11 marzo di detto anno, e coronato gli 11 aprile seguente. Se Leonardo vi avesse dimorato 13 interi anni, molto più dotti sarebbero divenuti gli Artefici fiorentini, alla scuola di quel grande loro concittadino, che tanto compiacevasi nell'insegnare altrui, come per indole Michelangelo n'era alieno.

(2) L'egregio Padre M. L. V. Marchese dell' Ordine dei Predicatori (che ha già pubblicato con molto plauso il I.° Tomo delle Memorie dei più insigni Pittori, Scultori, e Architetti del suo Ordine) mi comunica cortesemente la notizia che si formò tra Fra Bartolommeo e Mariotto Albertinelli, coll' approvazione del Priore di S. Marco, una Società, per mettere in comune le commissioni, le spese e i lavori; indi ripartirsi i guadagni; società da continuare per tre anni; e che fu disciolta il 5 gennajo del 1512.

Lo stesso mi annunzia d'aver trovato un documento nell'Archivio del Convento, da cui resulta, che prima di vestir l'abito religioso, Fra Barlommeo era sufficientemente provvisto di beni. Ed ugualmente da lui si è rinvenuto il Registro del Sindaco del convento di S. Marco, dove notò molti lavori da Fra Bartolommeo donati, o venduti, col nome de' compratori, e col prezzo respettivo di essi.

(3) Era, com'è noto, l'incettatore delle cose belle di Firenze: di lui torneremo a parlare nel Volume prossimo. Di questo S. Sebastiano non si ha notizia; ed è gran danno.

(4) V. Vasari di Siena, T. V, pag. 178, in nota.

(5) T. I, pag. 201. La tavola è in S. Romano, dove un' altra se ne vede dello stesso fra Bartolommeo, molto ben condotta nella parte superiore. In S. Martino poi trovasi una Vergine fra due Santi, con un angelo che sona il liuto con grazia infinita.

(6) Il Vasari, nella Vita di Fra Bartolommeo, sì nella prima, sì nella seconda edizione scrisse: « Cominciò in S. Gallo una tavola, che fu poi « *finita* da Giuliano Bugiardini ». E più sotto: « similmente un quadro « del Ratto di Dina .... che dal detto Giuliano fu poi *colorito* ». Sicchè

vediamo qui notata la differenza tra *finire* e *colorire*. Nella seconda edizione indi aggiunse al quadro di S. Gallo: « oggi allo altar maggiore di « S. Jacopo tra' fossi, al canto agli Alberti »: la qual giunta indica che tornò cogli occhi su quella notizia, e che la confermò.

Nella Vita poi del Bugiardini, che trovasi nella sola seconda edizione (dopo 46 altre Vite, e nel Volume seguente) dimenticando quanto aveva scritto, e giovandosi forse delle notizie, che naturalmente altri gli dava, narra che « Mariotto Albertinelli.... in que' giorni, in cui si dispose ab« bandonar l'arte (cioè quando aprì osteria, come si è veduto di sopra a pagina 47) « gli lasciò a finire una tavola *che già Fra Bartolommeo « di S. Marco* suo compagno ed amico *avea lasciata* solamente disegnata « e aombrata coll'acquarello.... la quale fu allora posta nella chiesa di « S. Gallo ec.

In questa narrazione posteriore, che contradice all'antecedente, pel fatto d'aver Fra Bartolommeo lasciata quella Deposizione senza colorire; abbiamo due gravi contradizioni storiche; l'una che Fra Bartolommeo la lasciasse all'Albertinelli, quando nessuno pone in dubbio che l'Albertinelli gli premorisse, non già *circa il* 1512, come scrisse il Lanzi nell'Indice, ma poco dopo il 1515: l'altra, che la tavola, dopo esser passata per le mani di tre Artefici, *fosse posta* in S. Gallo; e non già eseguita per commissione, come indica la frase anteriore nella Vita di Fra Bartolommeo: « *Cominciò in S. Gallo una tavola* ».

In mezzo a queste contradizioni, con qual modo può risolversi il dubbio? — Col buon senso, e coll'evidenza.

La Deposizione di Fra Bartolommeo, per la vaghezza del colorito supera nella Galleria dei Pitti gli altri 4 quadri, che vi si ammirano di lui. Dunque il Bugiardini, pittore esatto ma però mediocre, non potea nella Deposizione colorir meglio di quello che Fra Bartolommeo aveva colorito il S. Marco, il Gesù risorto, la Vergine in trono, e la Sacra Famiglia: ed era quel Fra Bartolommeo, di cui scrive lo stesso Vasari (giudice ben competente degli altrui meriti nell'arte) che « diede tanta « grazia NE' COLORI *alle sue figure* ». Or chi vorrà credere che appunto, nella *grazia de' colori*, fosse superato dal Bugiardini?

In appoggio a quest'argomento vengono due considerazioni. La prima, indicata dal Sig. Masselli, che siccome nel quadro erano due altre figure, di S. Pietro e S. Paolo (come scrive il Bocchi, pag. 304) le quali pare che si togliessero da chi lo restaurò in antico, forse perchè troppo deboli; tutto porta a credere che quelle fossero il lavoro del Bugiardini. La seconda considerazione deriva dal quadro di Monte Luce, lasciato da Raffaello in disegno, e colorito da Giulio Romano e dal Penni, ben altri valentuomini che non fu il Bugiardini; e pure a quale immensa distanza non rimane quel quadro dalla tavola di Fuligno, colorita da Raffaello!

(7) È intagliata nella Galleria del Molini, T. II, pag. 141.

(8) T. I, pag. 203.

(9) Abbiamo dal Vasari, che a lui si deve quel » modello di legno

« grande quanto il vivo, che si snodava nelle congiunture, e che quello
« vestiva con panni naturali ec.

Nelle ore d'ozio egli attese alla musica « e di quella molto dilettavasi,
« e alcune volte soleva cantare ». *Vasari*.

(10) Molti suoi lavori a fresco fatti là in questo tempo si veggono ancora. Debbo anco tal notizia, ignorata dal Vasari e dal Lanzi, alla cortesia del P. Marchese.

(11) V. T. III, pag. 107.

(12) Vasari, nella Vita.

(13) *Ib.*

(14) Il nome di questo frate fu Mariano; e tanto seppe ben fare, che per contratto del giugno 1511, il prezzo di ciascuna di quelle pitture non fu che di 10 scudi. V. Notizie di Andrea del Sarto, poste insieme dall'accuratissimo Signor Luigi Biadi, pag. 27, seconda ediz.

(15) Vasari.

(16) Vasari, nella Vita. La R. Galleria di Firenze acquistò in questi ultimi tempi tre quadretti di questo raro Autore, derivati dallo spoglio dei Conventi. Sono indicati nella Guida, fra il Granacci e il Vasari, nella seconda Sala di Scuola Toscana.

(17) Nella scelta Collezione, posta insieme dal fu Marchese di Barolo in Torino, è una sua Vergine col Bambino di rara grazia e conservazione.

(18) Indicata al N. 958 del Catalogo del 1838.

(19) Tutti conoscono la superiorità di Giulio sopra Leone, sì che sia bisogno d'istituirne il confronto.

(20) V. sopra, pag. 180, nota (20) in fine.

(21) « La meretrice, che mai dall'ospizio
« Di Cesare non torse gli occhi putti; ec.

(22) Poichè a Raffaello si davano 1200 scudi d'oro per ogni stanza del Vaticano, e ne aveva di più 300 l'anno, come architetto di S. Pietro. In quanto a Michelangelo, sono note le somme ricevute da Giulio II, e da' suoi eredi, per inalzargli il sepolcro.

(23) Sono parole dello stesso Vasari, nella Vita. L'Amoretti pensa che uno di quelli fosse a' suoi tempi nella Galleria di Dusseldorff; ed è così notato, al N. 167, pag. 44 della Descrizione fatta dal Pigage: « Un petit
« Enfant Jesus triomphant de la Mort. Il foule aux pieds une tête de
« mort, d'une main il étouffe un serpent, et de l'autre il tient une petite
« croix, regardant d'un air de mepris la pomme qui a perdu Adam; et
« qui est comme suspendue au coin du tableau. Le fond est un rocher
« obscur ».

(24) L'Amoretti sbaglia (pag. 112) credendo che là si trovasse, cammin facendo, per andare a Roma. Siccome non può esser controverso ch' egli si partisse di Firenze nel marzo del 1313, con Giuliano de'Medici per assistere alla coronazione del Papa, così non può ugualmente impugnarsi, che a Sant'Angelo andasse tornando da Roma. La prova trovasi nel Codice di lettera B, dove è disegnato un luogo cupo e scosceso, è

scrittovi accanto: « *Sulla riva del Po, vicino a Sant' Angelo nel* 1514, « *addì* 27 *di settembre* ».

(25) Senza addurne prove.

(26) V. Amoretti, pag. 114.

(27) Perchè Luigi XII morì di soli 52 anni.

(28) Che non potè eseguire. Quello ch'è in Parigi credesi del Salai.

(29) Dove fece il ritratto di M. Artus, Maestro di camera del Re Francesco I. V. Amoretti pag. 117.

(30) Biadi, pag. 36.

(31) Di questa stanza parlerassi all' Epoca seguente nella Scuola Fiorentina.

(32) Che, mentre l'Empoli copiava quella pittura, la Lucrezia fatta vecchissima, e di là passando, fermavasi a vederlo operare, e additavagli il suo ritratto ivi dipinto dal marito. V. Baldinucci, T. VIII, pag. 273, ed. di Milano.

(33) Vedasi tutta quella descrizione nel Vasari.

(34) La Guerra de' Topi e de' Ranocchi.

(35) T. IX, pagg. 71 e segg. ediz. di Siena.

(36) È nella Galleria di Firenze.

(37) Copiata ripetutamente dall' Empoli, da Carlo Dolci, e da altri.

(38) T. I, pag. 206.

(39) Come si è dimostrato sopra, pagg. 48 e 49.

(40) Intagliata e illustrata nella Galleria del Molini, T. I, pag. 160.

(41) Il Vasari lo chiama S. Pier Martire, ma è chiaro esser S. Domenico, come indica il Bottari.

(42) Scrive il Vasari: « Operarono i frati col padrone della cappella, « che la tavola si desse ad Andrea . . . . La Maddalena ha bellissimi panni; « il volto della quale è ritratto dalla moglie: perciocchè non faceva aria « di femmine in nessun luogo, che da lei non la ritraesse, ec.

(43) Tutte le ricerche fatte sugli ultimi anni di Leonardo sono state inutili. Il Signor Cartier, Direttore della Rivista Numismatica, mi scrive da Amboise, in data degli 8 febbrajo scorso, che nulla ne resta, nè se ne sa. Egli morì il 2 maggio 1519. V. Amoretti, pag. 128 in nota, dov'è riportata la lettera scritta dal Melzo ai parenti.

(44) Nel 1516. V. Bossi, Cenacolo, pag. 243.

(45) Coronato di quercia, come usavano i Romani, *ob servatum civem;* alludendo all'asilo datogli nella sua Villa di Vaprio, in occasione dei tumulti popolari, che avvennero dopo la caduta degli Sforzeschi.

(46) Il Sig. Duca Scotti Gallerati.

(47) V. Bossi, Cenacolo, pag. 12, v. 12.

CAPITOLO VIGESIMOTTAVO

NUOVE OPERE DI RAFFAELLO
E
DIFFUSIONE DEL SUO STILE

MDXIII A MDXVI.

Ma Leonardo, nell'abbandonar questa vita mortale lontano dalla patria, e spirando fra le braccia del suo caro discepolo; se si volgeva all'Italia, dovea ben confortarlo il pensiero, che nelle grandi forme dei Propagatori del Cristianesimo, e nelle sembianze mirabili dell'Uomo Dio, lasciava un tal monumento, che dimenticar non si può, anche dinanzi alle Stanze del Vaticano, e sotto la volta della Sistina.

Il sentimento quasi religioso, che ispirano quegli avanzi, allorchè si pone il piede nel Refettorio delle Grazie, accompagnato dal grave rammarico di veder pressochè perita sì grand'opera, vien temperato dalla compiacenza, nel ricordarsi che il Re Francesco ne fece intessere un arazzo, di cui fece splendido dono a un dei seguenti Pontefici; arazzo, che se non valse a darne una giusta idea (1), nelle feste solenni esposto in Roma, era un testimone della riverenza, in cui dopo la sua morte si teneva l'autore. Piccolo, e pur soave conforto per gli estimatori delle sue grandi virtù.

Ma là i favori del Papa, la venerazione dei discepoli, e l'aura popolare non produssero nell'animo di Raffaello quella cieca e stolta fiducia di se stessi; che fa credere di esser giunti al colmo dell'arte, per cui non si cerca più

di travagliarsi per indagarne i misteri. Tutto intento a discoprirli, ogni giorno si avanzava nella carriera, producendo nuovi portenti ogni giorno.

Nei primi anni appunto del Pontificato di Leone, egli doveva condurre cinque opere, che riuscirono fra le sue più rare ed eccellenti. Sono esse, la Santa Cecilia di Bologna; la Galatea della Farnesina; le Sibille della Pace; il compimento della seconda Stanza Vaticana, e gli Arazzi. Ci aggiungeremo, ma in un grado inferiore, la storia di Psiche, ugualmente per la Farnesina, della quale non fece che poco più dei disegni.

E per cominciare da questa, tutte le probabilità debbono far credere che ne preparasse i cartoni nelle ore d'ozio, e che l'intera esecuzione ne commettesse ai discepoli. Essi erano cresciuti a dismisura: e il loro numero; e gli esemplari che avevano tutti i giorni sott'occhio; e la pratica che presero nell'eseguire le composizioni del gran maestro; possono spiegare solo, in qualche modo, come in suo nome si trassero a fine sì grandi lavori, che senza questo la quantità parrebbe favolosa.

E in vero, egli ebbe nel comporre una facilità straordinaria; e pare che nell'usar la matita, o la punta d'argento, tanto si compiacesse, che lasciò molti disegni, dai quali ne derivarono quadri, che a lui si attribuiscono, come la piccola Deposizione della Galleria Manfrin in Venezia (2); il Cristo dell'Accademia di Parma (3); e molti altri (4), che paiono eseguiti sulle stampe di Marcantonio. Di tal genere mi sembra la Vergine svenuta presso la porta del Sepolcro, che si conserva nella galleria di Firenze, e che riporto di contro intagliata, perchè si abbia un'idea del modo con cui terminava tali disegni.

Questi, passati quindi ai discepoli, servivano per le tante belle opere, che ci sono rimaste, fra le quali per la vaghezza e la varietà son da porsi le rappresentanze di Psiche.

La vita, che spira in molte figure di quelle numerose composizioni, fece credere che di tanto in tanto non sde-

G. Gozzini dis. *Lasinio Figlio incise.*

gnasse il maestro d'accrescere splendore alle vaghe tinte dei discepoli, qua e là spargendo gemme coi tocchi del suo pennello. Nel gruppo delle Grazie, per esempio, credesi (5) quella del mezzo colorita da lui, come forse la Giunone e la Venere, che riguardate sono quai modelli di femminile bellezza. Nè di quest'opera, di cui tante sono le stampe (6), diremo più oltre.

Ma bella in sommo grado è la Santa Cecilia; sicchè chiunque la contempli negar non possa che le teste sieno state interamente dipinte da esso. L'estasi celeste, in cui mostrasi assorta la casta Vergine, non pare ch'esprimer si potesse da mano differente dalla sua. Nella quale espressione giovi notare che da gran maestro non oltrepassò Raffaello quei limiti, oltre i quali comincia l'esagerazione e termina il naturale. Il gran segreto dell'arte, in cui l'Urbinate fu sommo, consiste in usar largamente di quella, senza lasciar traccia che la disveli.

Il concetto del quadro è di rappresentare l'effetto straordinario che si opera nell'animo di lei dalla musica d'un Coro di Angeli, posto in alto, sì che nel rapimento, che la trae fuori dei sensi, di mano le cade l'organo, come caduti a'suoi piedi son gli altri strumenti musicali fabbricati dalla mano dell'uomo.

I Santi, che le sono presso, vi furono posti probabilmente per volontà di chi commise il quadro; come pressochè sempre avveniva in quel tempo (7). Negli abiti lavorò Giulio Romano; negl'istrumenti Giovanni da Udine (8).

La Galatea, figurata sopra una conca marina, tirata da due delfini, e circondata da Nereidi e Tritoni, fu pure interamente dipinta di sua mano. Forse fece anche il disegno, che dovè servire all'intaglio, con cui, per opera di Mercantonio, si diffuse per tutta Europa. L'ho posta dopo la Santa Cecilia, perchè questa fu dipinta nel 1513; la Galatea, secondo tutte le probabilità, nel 1514.

Allo stesso Agostino Chigi, al quale ornato aveva di tal maniera la casa, più maestrevolmente ornò la cappella in

Santa Maria della Pace; componendo i cartoni per le famose Sibille, e colorir facendole a quello fra i suoi discepoli, che più lo somigliava nell'indole; e col quale aveva comune la patria. Ciascuno intende ch'io parlo di Timoteo Viti.

Fra i discepoli del Sanzio egli era, senza contrasto in questo tempo, il più avanzato nell'arte; ma non tanto però da far credere, come han tentato alcuni di provare, che anco i Cartoni delle Sibille fossero da lui composti (9).

Sia pur vanto, e vanto grandissimo di Timoteo, l'aver secondato l'intendimento del gran maestro nella rappresentanza di quelle donne soprannaturali; ma nessuno pensare ardisca aver altri potuto fuorchè Raffaello immaginare, comporre, e disegnare opera sì fatta.

E in vero, tanta è la grandezza unita alla semplicità nelle sembianze ispirate di esse; tanta è la grazia celeste di quegli angeli, che con bel giudizio vi son mescolati, ad indicare che le predizioni di quelle vengono dall'alto; tanta infine è l'armonica disposizione delle parti, e del tutto; che dee riguardarsi quest'opera come una delle più rare; ma non consente la verità, che si ripeta col Vasari, essere stata questa « la più rara ed eccellente che facesse in vita « sua ». Benchè superiore a molte altre, cede senza contrasto a varie delle seguenti; di cui dovrem fare più lungamente parola.

Morto che fu Giulio II, dopo pochi giorni di sede vacante, venne com'è noto ad occuparla un uomo, a cui la presente età (quantunque per molti lati con ragione) fa con usura scontare le soverchie lodi a lui prodigate dalle antecedenti.

Il Cardinal Giovanni dei Medici, che prenderà il nome di Leone X, lascerà incerta la posterità, se l'amore per le Arti, che fu come ereditario in famiglia, possa far dimenticare anco in parte i gravi danni, che dal suo Pontificato derivarono alla Religione e all'Italia.

Ma tutto questo lasciando alle discussioni degli storici civili; non mancherò di notare che malgrado anche dei

poetastri e dei buffoni, ai quali diede, in rispetto al sommo suo grado, troppo libero accesso alla corte; egli diffuse la protezione a quegli stessi artefici, ch'erano stati chiamati e favoriti dal grande antecessore: e che, poco dopo la sua coronazione, avvenuta con magnificenza straordinaria; Raffaello salì di nuovo sui ponti della seconda Stanza, per eternare figuratamente i grandi fatti avvenuti nell' anno 1512; la gran battaglia cioè di Ravenna, in cui restò prigioniero; e la sua fuga dalle mani dei Francesi, sotto l'emblema della liberazione di S. Pietro dal carcere.

Senza nuocere all'unità, seppe l'Artefice rappresentare la rapida marcia di Attila; l'improvviso suo arrestarsi; e il principio della ritirata.

Un nuvolo immenso di barbari si precipita da una stretta di montagne nella campagna di Roma; Monte Mario è già in fiamme: i primi soldati si lanciano in avanti; e a loro d'incontro si presenta senz'armi, e solo accompagnato dal suo religioso corteggio, il Pontefice (10).

Attila, che gli viene innanzi, percosso dalla celeste visione de' due maggiori Apostoli, che colle spade minacciose si mostrano in alto, raffrena il cavallo, con visibile spavento; il quale comunicandosi a quanti lo seguono, si veggono le trombe, indietro rivolte, dare il segno di ritirarsi, come il vento, che agita le bandiere, piegar ne fa le lunghe fiamme all'indietro.

Il movimento della parte sinistra del quadro, in cui l'immensità de' guerrieri, che ruinando al piano, ricordano i versi del Monti

« . . . . *e fiumi intanto*
« *Scendean d'aste, di* carri *e di cavalli;*

posta in contrasto colla quiete della parte destra; dove il Pontefice non oppone al Barbaro che la mansuetudine dell'aspetto, e la pompa della Religione, forma una rappresentanza, forse unica nell'arte, com'è il fatto che vi si esprime.

La differenza delle armature; i diversi moti dei cavalli; la ricchezza degli abiti pontificali, gli aggiungono una va-

rietà, che cattiva insieme il giudizio degli occhi e quello dell'intelletto.

Sulla istoria della liberazione di San Pietro non è che un sentimento per ammirare, come dovendo l'Artefice servire al luogo, dove una finestra è in mezzo d'una parete; ha, da valente architetto, figurato il carcere sopra di essa; e poste dai lati due brevi scale, per cui vi s'ascende.

Nell'alto è una gran ferrata, a traverso della quale apparisce S. Pietro coricato in terra, immerso nel sonno. A' suoi lati sono due guardie prese dal sonno ancor esse, ma che dormono in piedi appoggiate alle loro lance. L'Angelo è sceso nella prigione, che collo splendore del suo corpo tutta l'illumina (11), e piegato, sta in atto di rompere i lacci dell'Apostolo, il quale di nuovo, in compagnia dell'Angelo tutto raggiante di luce, si rivede al sommo della scala a destra, (dove sedenti e prese da sonno profondissimo sono due altre guardie): ripetizione scusabile, perchè necessaria; senza di che la sua liberazione non sarebbe apparsa con piena evidenza, non ostante la scena, che dipinta si vede a sinistra. Là i soldati, che pur vi stavano a guardia, pare che abbiano inteso rumore. Il più sollecito, accorso con una fiaccola, desta il compagno che dormiva; gli altri due si van pure destando; ma con diversi moti fanno conoscere che non potranno accorrere in tempo, per impedir la fuga del prigioniero.

La disposizione di sole quattro figure, in ciascuno dei tre quadri, tutte variate fra loro; il tumulto della parte sinistra; il riposo della destra: ma sopra ogni altra cosa l'effetto di tre luci diverse (12) sulle differenti figure, formano un tutto, che venne sin da quel tempo riguardato come il sommo dell'arte; dove non fu superato che dal solo Coreggio.

Sopra le quattro storie, dipinte nelle pareti di questa seconda Stanza, sono effigiate nella volta, come in finti arazzi, quattro piccole rappresentanze, tirate dal vecchio Testamento, delle quali fu scritto (e credo certamente per

sola inavvertenza) da un Biografo di gran merito che là son poste « senza avere nessun rapporto d'idea, o di mo-« tivo co'grandi quadri ».

Ma com'è possibile immaginare che un ingegno, qual fu Raffaello, potesse dipingere la volta d'una Stanza, dove tutta risplende la sublimità del suo sapere, con invenzioni vaghe, non corrispondenti al concetto, e poste fra quegli ornati non per altro che per riempierne i vuoti? Sarebbe quanto asserire, che le storie scolpite dall'immaginazione di Dante nei sette Gradi del Purgatorio « non han rappor-« to, o motivo d'idea » col Peccato, che in ciascuno di quei Gradi si purga. Raffaello non era sì povero d'intelletto; e il vero manifestamente apparirà dalle considerazioni seguenti.

Sopra il miracolo di Bolsena è il Sacrifizio d'Abramo.

Sulla cacciata d'Eliodoro dal tempio è il Rovo ardente di Mosè.

Sulla ritirata di Attila è l'uscita di Noè dall'Arca.

Sul carcere di San Pietro è la Scala di Giacobbe.

Or parmi che, anche senza una grande scienza delle sacre Carte, non fosse difficile a dedurre che il Sacrifizio d'Abramo, posto sopra il Miracolo di Bolsena, è l'emblema (13) del sacrifizio del Redentore, la cui memoria si rinnova nel sacrifizio incruento della Messa, in cui quel miracolo avvenne:

Che dal Rovo ardente ebbe Mosè la missione (14), per cui fu il popolo d'Isdraele liberato da Faraone, come Onia co'sacerdoti, che stavano a guardia del tempio, fu liberato dai soldati d'Eliodoro:

Che la salvazione di Noè, dal diluvio, indica la salvazione di Roma da Attila: e

Che finalmente la Scala mistica di Giacobbe, nella quale i Padri della Chiesa riconobbero la Provvidenza (15), sta là per designare, che per alto decreto di lei, non compiuto un anno, il prigioniero di Ravenna, liberato quasi per miracolo, diverrà Successore del primo degli Apostoli, di cui

nella parete inferiore si vede rappresentata la prigionia, colla miracolosa sua liberazione (16).

Se Leone fosse lusingato da quelle grandiose rappresentanze non è da dirsi; e quanti visitano le Stanze Vaticane tacitamente fanno eco alla sua compiacenza.

Con questa fecondità nell'immaginare, con questa convenienza nel disporre, con questa felicità nell'eseguire; conobbe il Pontefice quanto a lui poteva affidarsi: e nella generosità del suo animo, non rifuggendo dalla spesa di ben settantamila ducati (17), gli commise i Cartoni coloriti pei celebri Arazzi.

Era intanto morto Bramante (18), lasciando un gran vuoto nell'Arte, pel suo sommo sapere. Conoscendo l'animo grato di Raffaello, non è da dubitare che nol piangesse con sincerissime lagrime; le quali si dovettero naturalmente accrescere, udendo, averlo ei morendo raccomandato al Papa, come solo degno di succedergli. Abbiamo nel Breve dettato dal Bembo la testimonianza di sì fatto onore (19).

Ed al Bembo forse, al Castiglione, o a qualche altro dotto uomo si dovè naturalmente la scelta dei soggetti, che dovevano trattarsi da Raffaello nei Cartoni per gli Arazzi.

Così avveniva pressochè sempre: un sapiente si sceglieva per dare l'argomento, dirò, del poema; e Raffaello lo componeva colla ricchezza d'un'immaginazione, che non mai venne meno. E come piccoli poemi veramente si possono riguardare gli Arazzi; dove tanta è l'eccellenza delle composizioni, che dal Richardson per l'ammirazione soverchia furono preferiti alle Stanze.

Molti furono i Cartoni, che successivamente compose per intessersi (20); ma i principali, e quelli dove parmi che ponesse una cura più straordinaria che negli altri, furono Sette, che or sono gelosa proprietà della generosa Inghilterra.

Il primo è la Pesca miracolosa. In esso è una semplicità rara, che annunzia il principio d'una religione di mansuetudine e di carità. Un lago tranquillo; il villaggio di Genesaret in lontananza; e due barche di pescatori ne forma-

no la composizione (21). In una Giacomo e Giovanni tirano dall'onde le reti, con gran fatica, tanto si mostran ripiene; nell'altra barca è Andrea in atto di riverenza, con Pietro ai piedi di Gesù Cristo, che dichiara colle mani giunte, come, dopo una pesca sì prodigiosa, egli era indegno della sua presenza, sentendosi peccatore; mentre Gesù con un volto pieno di bontà, di misericordia e di perdono, sollevando la destra, gli annunzia come sarà per farne un pescatore di anime per trarle dalla colpa, e per redimerle al cielo (22).

Nel secondo è quando in una bella campagna, in presenza degli altri Apostoli, è dal Salvatore allo stesso Pietro conferita la potestà delle chiavi (23).

Asceso al cielo Gesù Cristo, e disceso lo Spirito Santo sui propagatori della Fede, cominciano i miracoli; e primo fu quello di risanar lo zoppo dalla natività che operarono Pietro e Giovanni alle porte del tempio (24). Questo è l'argomento della terza storia, dove Raffaello ha potuto porre in opera la vasta sua immaginazione, nel variare le qualità delle persone, che al tempio concorrono; e nel rappresentar la magnificenza dell' architettura di quell' edifizio, una delle maraviglie dell'Oriente.

Il secondo miracolo fu la morte improvvisa da cui fu colpito Anania (25), per aver distratto parte dei danari, che veniva a porre in comune, e mentito allo Spirito Santo. Circa trenta figure, che formano questa quarta rappresentanza, sono disposte con tal magistero, ch' essa sola basterebbe per dichiararlo il primo degli Artefici nella composizione (26).

Ma per la verità, nessuno agguaglia l' altro miracolo dell' indovino Elima, percosso da cecità, dinanzi al proconsole Sergio, alla sola voce di S. Paolo (27). Riporto intagliata la figura di Elima, nè altro aggiungo in sua lode.

Finalmente la sesta storia rappresenta i sacrifizj, che a S. Paolo e a San Barnaba volevano offrire gli abitanti di Listri (28): e la settima ci mostra San Paolo in Atene,

che, predicando avanti a Dionigi l'Areopagita, lo converte alla fede novella. Queste due composizioni vengono considerate sopra le altre, per l'espressione e varietà degli affetti, e per la nobiltà della figura di S. Paolo; dalle cui labbra par che sgorghi la parola, che si diffonderà per gli orecchi degli uditori, come per gli occhi si diffonde la luce (29).

I volgari andran ricercando in ciascuna di esse i meriti dell'Arte; e mostreranno come son ripiene d'ogni specie di bellezze pittoriche: ma coloro, che sanno già non potersi temere mai che Raffaello manchi a quanto ciascuno s'aspetta da lui, riconosceranno in esse confermato dai fatti, e dall'eccellenza dei colori espresso il più gran monumento, che siasi elevato alla stabilità della Chiesa di Gesù Cristo; la quale, in pochissimi anni, dalle reti d'un povero pescatore, giunge di miracolo in miracolo, e di portento in portento, fino alla conversione d'uno dei più grandi personaggi del Paganesimo.

Cominciati questi Cartoni nel 1515, dovettero presto terminarsi, per affrettarne in Fiandra il lavoro. Frattanto si proseguivano da lui senza interruzione le altre opere.

Di questo tempo è la Visitazione dipinta per l'Aquila, ora nel Museo di Madrid (30); come d'allora vuolsi che cominciasse a crescere il numero delle Vergini che da ogni parte gli si richiedevano; tanto era il desiderio sparso per ogni dove delle sue Immagini sacre.

Molte di esse non han di lui che il disegno, come quella, che riportai nella prima edizione, per la singolarità di quanto le avvenne; unico esempio nella storia dell'Arti (31). Di questa classe molte se ne veggono nelle case dei privati, e nelle gallerie più famigerate; poichè la grazia delle forme, l'armonia della composizione, e la purità del disegno impresse nel quadro dalla mano del maestro, sono doti che gli rimangono anco sotto il colore, che vi distende il pennello del discepolo. Di più: siccome non è possibile ch'egli abbia nè pur disegnate tutte quelle, che a lui si attribui-

scono; ragion vuole che si proceda con grande scrupolo innanzi di giudicarle senza contrasto per opere sue.

Nè giova il rifugio di rimandare a quella che chiamavasi la sua prima maniera i quadri che pajono deboli. Nessuno debbe in ciò farsi illusione. La mano di Raffaello non può aver prodotto nulla di trascurato e d'inferiore alle prime sue opere, come sono la Madonna delle Rose del Vaticano (32); quella di casa Conestabili a Perugia (33); quella del Cardellino a Firenze (34). Or qualunque altra sia presa in esame, la qual non mostri d'avere i pregi di queste, porta con sè la propria condanna.

Tra le molte e molte Vergini, che di lui si ammirano, due, che sembrano fatte verso questo tempo, sono da porsi al di sopra delle altre. Godono esse della più gran fama, e meritamente: una delle quali è nota sotto il nome di Madonna del Pesce, l'altra sotto quello della Perla: ambedue nel Museo di Madrid.

La Perla, che appartenne allo sventurato Carlo I Re di Inghilterra, fu comprata da Filippo IV, dopo la sua morte: la Madonna del Pesce fu dipinta per la chiesa di S. Domenico maggiore di Napoli, e passò a Madrid con D. Pietro d'Aragona. L'ho data intagliata nell'Introduzione: e rimetto i lettori alla nota (35) per la spiegazione del concetto.

Sì l'una, sì l'altra sono indicate dagli scrittori come quelle, che segnano il passaggio del pittore dalla seconda alla terza maniera; sul che giovi qui ripetere quello, che altrove accennai.

Raffaello non ebbe veramente che una sola maniera, e fu la rappresentanza della natura perfetta; la quale migliorò coll'esercizio, e compì coll'istruzione; in ciò differente dal Coreggio, e da Tiziano, le prime opere dei quali hanno una maniera differente assai da quella che adottarono, dopo aver ambedue vedute le opere del Vinci; e, in quanto al Coreggio, dopo aver come pare vedute anche quelle di Giorgione.

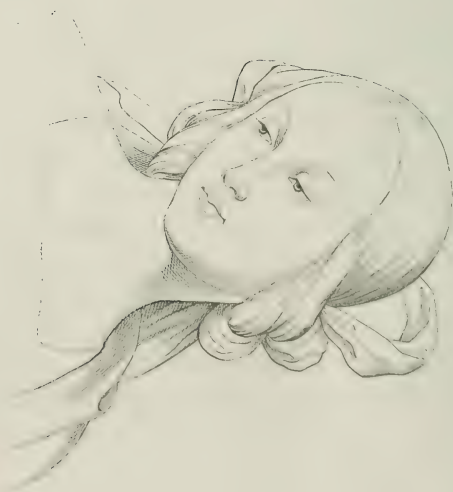
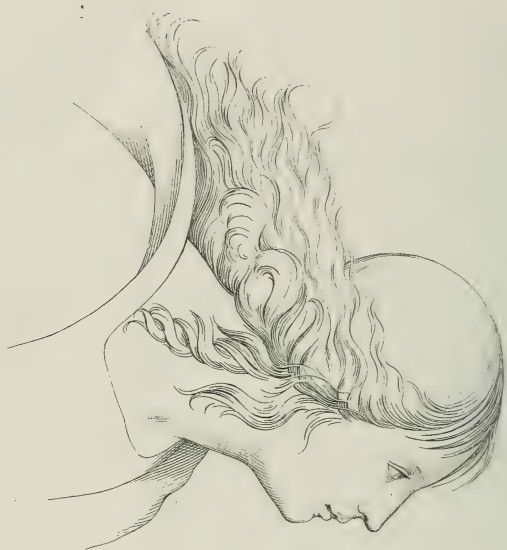
Di Raffaello non fu così. Fino d'suoi primi lavori, egli mostrò com'era già in possesso del modo con cui Pietro nobilitava il vero; e soprattutto della grazia, la qual traspira nelle opere di lui; grazia, che gli fu propria al segno, che la Madonna nel gran quadro di città della Pieve, da non pochi è tenuta, benchè falsamente come s'indicò, per opera di Raffaello medesimo.

Questa grazia può ravvisarsi fino dal San Giovanni nel quadro già di San Gimignano, dove Raffaello non pose che l'esecuzione. Essa si accrebbe nelle altre opere, ma non cangiò; come chiaro apparisce a chiunque faccia il confronto fra la Vergine del Cardellino con quella del Pesce; indi fra questa e quella di San Sisto, ch'è a Dresda, sì nota per l'intaglio del Müller.

E, lasciando le Vergini, e venendo alle teste virili; la maniera stessa, che si va gradatamente perfezionando, si può riconoscere col paragone di Pier Lombardo, nella Disputa (V. sopra pag. 77) col S. Girolamo nel quadro di Foligno (V. sopra pag. 96) e di questo con uno degli Apostoli nella Trasfigurazione, l'intaglio della quale sarà riportato in appresso.

Dopo Roma, nessuna città presenta come Firenze alle riflessioni degli studiosi, nelle tante opere di questo rarissimo Artefice, un più largo campo per convincersi di quanto espongo; cominciando dall'Incognita della Tribuna, (V. sopra pag. 35) e giungendo fino alla celebre Madonna (36) dei Pitti, di cui si terrà proposito nel Capo seguente.

Nè di minor merito, secondo la generale opinione, fu la Santa Margherita, che combatte con un dragone, della quale molti Musei si disputano l'originale; e che l'Anonimo Morelliano giudica *irreprensibile* (37).

Con tante opere di breve dimensione, che si diffondeano per tutta Europa, e coll'ajuto di Marcantonio che per mezzo delle stampe ne riproduceva le grandi; qual maraviglia se il suo stile si propagava, e veniva riconosciuto pel sommo, pel giusto, pel vero?

La maniera Raffaellesca, che appare in alcuni quadri di Cesare da Sesto; e la maggior cura nel disegno, che posero molte altre Scuole dopo la fondazione della Romana, son prove di tal verità.

Di qui derivarono, come sanno i periti dell'Arte, tanti falsi giudizj sui quadri della Scuola Milanese principalmente.

Dirò di più, che anche innanzi a questo tempo, poichè procedevano per la stessa via, mostrato aveva Pietro Perugino fin dove egli potè giungere nell'esprimere la forma di una natura perfetta, coll'Angelo della mirabile Annunziazione di Fano.

Vedesi questo quadro in quella città presso alla Visita di S. Elisabetta di Giovanni Sanzio, e dirimpetto all'altro, dove un Padre Eterno in alto è stato per gran tempo erroneamente attribuito a Raffaello.

Il gradino di esso, diviso in cinque scompartimenti, presenta nelle varie sue rappresentanze una grazia, e una perfezione di forme da farle riguardare insieme coll'Annunziata come le opere le più perfette del Vannucci. Le figure del gradino sembran miniate.

Fatto eseguire un calco delle due teste dell'Annunziazione, le do intagliate con molta esattezza, perchè ciascuno ne giudichi (38).

Parrà stranissimo, che nessuno de'suoi biografi non che celebrarla quanto merita, nè pur siasi degnato di farne parola; omissione, che se può scusarsi nel Vasari, che nè tutto vedere, nè conoscer potea, non può perdonarsi certo agli altri, che vennero dopo.

Piena di pudore, di grazia, e di rassegnazione è la Vergine; ma l'Angelo per l'aria d'ispirazione celeste, con cui sembra pronunziare le misteriose parole, parmi degno di Raffaello.

E poco meno che degna di lui, parrà l'altra Vergine, che il Pinturicchio negli ultimi suoi anni dipinse pel duomo di San Severino.

Il quadretto parla da se stesso. Qindi non aggiungo parola dandolo di contro. Felicissima età! nella quale (tolte poche eccezioni) non si cercava di risplendere, deprimendo il merito altrui, ma inalzando il proprio colle opere.

Che questa rara Vergine sia stata per gran tempo creduta opera del Mantegna, e che sfuggisse alle lodi del Lanzi, è cosa più singolare che verisimile.

Roma intanto era estatica; e tenea fissi gli occhi con impazienza, per ammirare le nuove rappresentanze che Raffaello effigiar doveva nella terza Stanza del Vaticano. Il Papa, superbo che ne avesse riprodotto il nome, nella storia di San Leone Magno, procurò che le pareti di essa rappresentassero fatti, che appartenevano a Pontefici posteriori del medesimo nome.

NOTE

(1) Il Bossi, nel Cenacolo, pag. 143 scrisse « che non potea servire « per dare idea dell'originale, e perchè copia di copia, e per le tante « alterazioni nelle fisonomie, nei panni, ne' colori ec.

(2) Detta *delle Due Scale*, intagliata da Marcantonio, e notata a pag. 58 del Catalogo Armano, Firenze 1830. Fu intagliata a chiaroscuro da Ugo da Carpi; e ultimamente data dal Landon. al N. 233 della sua Collezione delle opere di Raffaello, incise a contorni.

(3) Nella Descrizione delle più insigni Pitture di Parma fatta dal Bodoni, abbiamo (N. LII) che in questo quadro, che fu trasportato a Parigi, nel pulirlo si scoperse un segno, che lo fece credere d'un certo Albareti, uno dei tanti discepoli dimenticati di Raffaello. Il quadro tornò a Parma; e pensano alcuni che possa essere stato ritoccato da Raffaello.

(4) Del Giudizio di Paride non ho veduto meno di quattro quadretti eseguiti sulla stampa di Marcantonio.

(5) Così pensa anche il Sig. Marchese Melchiorri, nella sua Guida di Roma.

(6) Sulle stampe replicate di questa Favola, si consulti la Vita del Quetremere illustrata, Milano, 1829.

(7) Chi commetteva il quadro indicava i Santi, che vi desiderava. In questo sono presenti all'estasi dell'armonica Vergine S. Gio. Evangelista, S. Agostino, S. Maria Maddalena, e S. Paolo.

(8) Il Vasari, parlandone, conclude con una sentenza generale, desunta dall'eccellenza sua, che « le altre pitture, pitture nominare si pos- « sono, ma quelle di Raffaello cose vive, perchè trema la carne, bat- « tono i sensi alle figure sue, e vivacità viva vi si scorge; perlochè que- « sto quadro gli diede, oltre le lodi, più nome assai che non aveva ».

(9) Notisi bene, che la vita di Timoteo non fu inserita dal Vasari nella prima edizione, e l'aggiunse nella seconda. Qui, non ricordandosi di quanto aveva scritto nella Vita di Raffaello, dice: « Lavorò col maestro « nella chiesa della Pace le Sibille di sua mano ed invenzione, che sono « a man destra, tanto stimate da tutti i pittori: il che affermano alcuni, « che ancora si ricordano averlo veduto lavorare, e ne fanno fede i car- « toni, che ancora si trovano appresso i suoi successori ». Siccome salta subito agli occhi l'improbabilità, che Raffaello potesse degnarsi di porre il pennello sopra cose disegnate da altri: la sola spiegazione possibile di questo luogo l'abbiamo da una nota del Cavalier Puccini, riportata nell'edizione del Passigli, pag. 540, che « Messer Giorgio, cioè, scrivesse

« tal cosa per non contradire al figlio di Timoteo, il quale nel regalargli
« i tre disegni, di che fa menzione più sotto, gliela avrà data ad inten-
« dere ».

Viene anco narrato, che avendo Raffaello al cassiere di Agostino Ghigi, che gli avea sborsato 500 scudi, chiesto il rimanente del prezzo; fu interpellato Michelangelo, il quale giudicò che ogni testa non valea meno di 100 scudi. Pungileoni, pag. 129.

(10) L'incontro si passò presso il Mincio; ma Raffaello, seguendo il Villani, o perchè gli piacque rappresentare il pericolo più imminente, lo pone presso Monte Mario.

(11) Per una descrizione più particolarizzata può vedersi il Bellori.

(12) Quella dell'Angelo, quella della Luna, e quella della fiaccola, che reca il soldato.

(13) Annota il Martini: « Il Sacrifizio che Dio dimanda ad Abramo è figura d'un sacrifizio molto più grande e augusto ».

(14) Ecco le parole del sacro Testo: « Mittam te ad Pharaonem, ut « educas populum meum, filios Israel de AEgypto ».

(15) « In questa Scala, secondo la più ordinaria Sposizione, si ha un'i-
« magine della Provvidenza.... Volle Dio con questa visione consolare
« Giacobbe *fuggiasco della casa de' genitori*; ec. Martini. Leone X era in quel tempo esule da Firenze.

(16) V. Guicciardini, che lo narra distesamente.

(17) Così il Taja.

(18) Morì Bramante gli 11 marzo 1514, come appare da lettera di Baldassarre Turini a Lorenzo de' Medici. V. Carteggio d'Artisti, T. II, pag. 135.

(19) Si può vedere fra le Lettere Latine del Bembo, Lib. IX, Lett. 13. È in data del 1 Agosto 1514.

(20) Fra i principali si contano l'Adorazione de' Magi, copiosissima; la Strage degl'Innocenti; la Discesa dello Spirito Santo ec.

(21) S. Luca, c. V.

(22) Alcuni credono ch'ei facesse di questo il solo disegno, ma il Sig. Cav. Waagen, già citato (V. pag. 192, v. 30) dice che, l'esecuzione non è qui meno ammirabile della bellezza del disegno. Works of Art ec. T. II, pag. 100.

(23) S. Matteo, c. XVII.

(24) Atti degli Apostoli, c. III.

(25) *Ib.* c. V.

(26) Anche lo stesso Cav. Waagen scrive, che in questa « mirabil com-
« pasizione si trovano messe in opera nel più felice modo tutte le risorse
« dell'arte di Raffaello ». Works of. Art, V. II, pag. 94.

(27) Atti, c. XIII.

(28) *Ib.* c. XIV.

(29) *Ib.* c. XVII. Molti hanno scritto che la mirabil figura di S. Paolo predicante è presa da Masaccio. Vedasi nel S. Pietro in carcere, il S. Paolo, che lo conforta; e si riconoscerà la nessuna somiglianza nel volto,

negli atti, e specialmente nelle braccia delle due figure. Fu pagato il saldo di questi Cartoni il 20 decembre 1516. V. Pungileoni, pag. 162, in nota.

(30) La Visitazione non passò a Londra, come scrive il Pungileoni, pag. 125, ma è nel Museo R. di Madrid, N. 834, Catalogo del 1843. La Vergine Maria di questo quadro trovasi litografiata nella Vita di Raffaello del Sig. Rehberg, Monaco, 1824.

(31) Ecco come si narra questo caso veramente straordinario. « Venuto « il quadro, per dritto d'eredità, in possesso di due personaggi, nessuno « dei quali volle cedere all'altro, nè rimettersene alla sorte; fu da essi, « rinnovando il giudizio di Salomone, fatto segare nel mezzo. Pare che, « molti anni dopo, il quadro fosse riunito; ma non sì bene, che non « appariscano i segni della sega. Fece parte della antica Galleria del Pa- « lazzo Reale, ed ora è nella Collezione Egerton a Londra ».

(32) Data a pag. 33.

(33) V. sopra, pag. 34.

(34) V. sopra, pag. 48.

(35) Il Quadro, come può vedersi (T. I, pag. 20) rappresenta Tobia coll'Arcangelo Raffaello dinanzi alla Vergine e al divin Figlio, presso a cui sta S. Girolamo col libro aperto delle SS. Scritture. La spiegazione comune porta che fu commesso da un devoto, il quale chiamavasi Girolamo, Raffaello. Parmi che più degno del gran maestro sia il concetto seguente.

Il quadro fu comandato e offerto per uno, che aveva riacquistata la vista (e ciò viene indicato da Tobia e dal pesce): l'aveva riacquistata per l'intercessione di Maria (che sta in mezzo del quadro) la quale porge all'adorazione dei fedeli il Fanciullo, che posando la sua sinistra sopra il libro apertogli da S. Girolamo, par che indichi il luogo, dove dai Profeti è predetta la sua celeste venuta.

L'opinione poi, che il pesce sia qui l'emblema del Cristianesimo, parmi che manchi di fondamento.

(36) Detta della Seggiola.

(37) V. Morelli, Notizia ec. pagg. 72, e 209.

(38) Sono intagliate dal Sig. Gatti da par suo.

CAPITOLO VIGESIMONONO

ULTIME OPERE DI RAFFAELLO E SUA MORTE

MDXVI A MDXX.

Prima però di porvi mano, avendo, nella sua qualità d'Architetto, fatto condurre a termine il Loggiato, che lasciò interrotto Bramante; pensò di adornarlo regalmente, dipingendolo a grottesche, come usarono i Romani; per farne uno de' più vaghi, de' più ricchi, e de' più straordinarj monumenti non dirò d'Italia, ma del mondo.

E se tale per anco rimane, dopo che il tempo, il gelo, e le pioggie che han filtrato per le muraglie, lo degradarono, come sa ciascuno che il vide; può immaginarsi (ripeteremo col Taja) qual esser doveva, quando il fulgor dell'oro, il candore degli stucchi, il brio de' colori, e la vaghezza dei marmi apparivano nel primitivo loro splendore.

L' invenzione delle grottesche si deve agli antichi (1). Prima di questo tempo il Pinturicchio aveva rivolto l' animo a farne riviver l'uso; e Morto da Feltro, di cui parlammo nella Scuola Veneta (2), ne aveva estesa la pratica in Firenze, in Venezia, ed altrove.

La malignità, che in tutte le umane cose cerca di prendere la veste del vero, giunse a spargere voci poco decorose a Raffaello, fino ad accusarlo d'aver fatto copiare, indi segretamente distruggere molti belli ornati delle Terme di Tito allora scoperte, per attribuirsene l' invenzione.

Stolta accusa! Nè Raffaello poteva sperare di comparir l'inventore di cosa nota tanti anni prima di lui; nè gran vanto potea trarne, dopo aver dipinto le due Stanze del Vaticano. Chi oserà porre a confronto l'Iliade colle Odi di Anacreonte?

Il merito sommo di questa opera non consiste già nella invenzione, o disposizione dei rabeschi, ma nel disegno perfetto delle piccole figure, sian esse d'uomini, d'animali, di frutti, di fiori, di vasi: consiste nella rara perfezione degli stucchi; e in una mirabile corrispondenza delle parti al tutto; avendo Raffaello col suo gusto squisito corretto fino l'eccesso della varietà.

Ma per procedere ordinatamente, diremo esser quel magnifico loggiato diviso in tredici scompartimenti, ciascuno de' quali ha quattro pilastri, che reggono quattro archi, sui quali posa una piccola volta. Per coloro, che non li ammiraron co' proprj occhi, ne riporto incisa la Veduta, che giovi a darne un'idea.

Gli ornamenti dei pilastri, che mostrano tre lati agli spettatori (essendo il quarto rinchiuso nel muro a sinistra, ed esposto all'aria esterna a destra) sono di quel genere, che consiste nella mescolanza di oggetti diversi, che Raffaello perfezionò, « coll'introdurvi » (scrive saviamente il Quatremere) « un ordine d'idee, di che non è modello « nei rabeschi dell'antichità ». Se ne avrà facilmente la prova, paragonando quanto fece Raffaello a quanto ne scrisse Vitruvio.

Un volume intero, non che un intero capitolo, non sarebbe sufficiente a descrivere le sole invenzioni dei pilastri; ma basti per tutte la rappresentanza dell'umana vita coll'emblema delle Parche, che pongo di contro alla Veduta.

Erano state fin allora, per lo più, figurate in età senile: le dipinse Raffaello nell'aspetto corrispondente al loro ufficio; così mostrando, in cosa sì ripetuta, qual è il corso della vita dell'uomo, una delle tante prove del suo fino e squisito giudizio.

Cloto giovinetta comincia per filarla, riguardando l'Amorino, che le regge la rocca; e par non curante, come quella che rappresenta i floridi anni della prima età. Di aspetto ridente, di forme più rotonde, ma di molta avvenenza, Lachesi raccoglie il filo, e mostrasi al lavoro più attenta, come avviene a quel tempo, in cui gli anni maturi ci rendono cauti e previdenti. Ella segue coll' occhio il suo filo, che cade a basso, e che, giunto al termine prescritto, è reciso dalla forbice fatale, che Atropo di fiero aspetto, e di forme tendenti alla vecchiezza, tiene aperta colla destra, seduta sopra una specie di cenotafio, e con un teschio ai suoi piedi. Nulla in tal genere fecero gli antichi di simile a questo (3).

E perchè nulla manchi a dare un' idea precisa quanto meglio si può di tanto lavoro; fo intagliare, e riporto gli ornati, che pongono in mezzo quella peregrina invenzione.

Essi soli sarebbero più che bastanti per dar fama eterna a quest' opera, anche senza le storie dipinte nelle piccole volte; ma qual uomo il più indifferente per le arti, può volgere in alto lo sguardo, e alla vista di ben cinquantadue quadri, tutti di sua mano disegnati (che dalla Creazione del mondo giungono all' ultima Cena del Salvatore) non ammirare l' immensa distanza, che nella parte della composizione, separa questo straordinario Artefice da tutti gli altri?

Essa è conosciuta sotto il nome della Bibbia di Raffaello. E perchè nulla manchi alla singolarità di quelle rare composizioni; ha voluto l' Autore creare una difficoltà, non mai tentata nella pittura; e, colla profondità dell' ingegno, superarla.

Nella XXVIII storia, dove Giuseppe, tolto dal carcere sta innanzi a Faraone, per ispiegare il sogno famoso; voleva il Pittore far chiaramente intendere, come alla voce del giovine Ebreo, rimanea perplesso il Monarca d' Egitto, coll'animo agitato e diviso in due diversi pensieri.

Fino a Raffaello non aveva la Pittura in una sola figura

potuto rappresentare altro, che un solo affetto, ed un concetto solo.

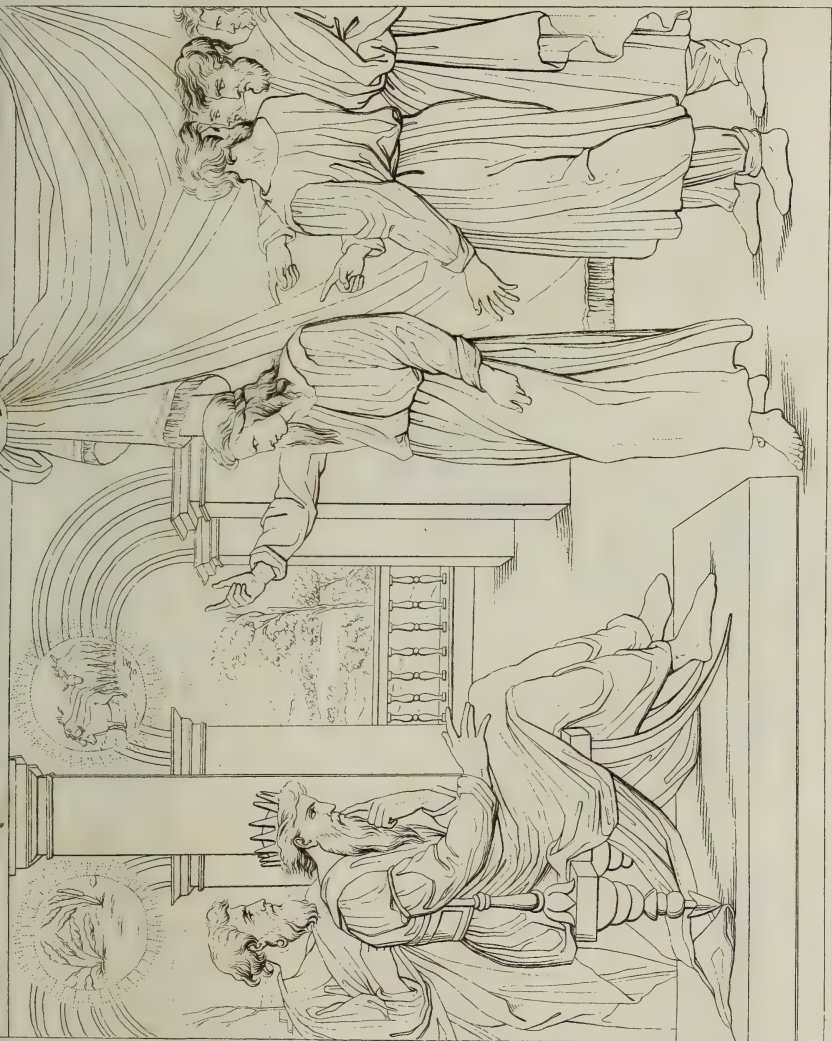
E qui, come può vedersi dall'intaglio di contro, con modo semplicissimo se ne fanno rappresentar due. Siede Faraone cogli occhi bassi, colla faccia pensosa; e coll'indice della sinistra sul labbro mostra che dalla meditazione è sorto un primo pensiero: mentre, colla destra posata sul ginocchio, e coll'indice di quella mano alzato, fa chiaramente conoscere come al primo ne sia succeduto un secondo: per cui cangerà d'opinione. Questo nessuno aveva fatto prima di lui.

Dopo una tal prova, può giustamente ripetersi, che a Raffaello « si debbono infinite avvertenze ignote agli an-« tecessori; e che poche ei ne lasciò da potere aggiungere « ai seguaci (4) ». Nè più dirò delle altre storie, ciascuna delle quali sarebbe bastante a dar fama a un Artefice.

E come antecedentemente avea, per ornar di commessi di legno le spalliere delle Stanze, fatto venir di Monte Oliveto di Chiusuri, Fra Giovanni da Verona, che vi lavorò e finse molte prospettive, chiamò da Firenze Giovanni Barile, per fare i palchi e le porte di questo Loggiato che intagliò con molta grazia; e in sua compagnia fece venir Luca della Robbia, nipote del Luca famoso, per condurvi con intarsiature smaltate il vaghissimo pavimento.

Questa cura e questa attenzione alle cose più minime indica una tal riunione di qualità disparate nell'esercizio dell'arte, che formeranno sempre il soggetto della meditazione e dello stupore di chiunque attentamente le consideri.

Giammai vestibolo più maraviglioso diede adito a più maravigliose ed uniche Sale. In fondo si apre la gran porta colle armi Medicee, le quali stanno là come per raccomandare la protezione alle Arti, da cui derivarono sì rari monumenti.

Terminate le composizioni, e ai discepoli distribuito il lavoro del Loggiato, si volse Raffaello a preparare i Cartoni per la terza Stanza.

Figurò nella prima parete come Papa Leone III davanti all'Imperator Carlo Magno, in luogo elevato, e innanzi all'altare, colle mani stese sugli Evangeli giura d'essere innocente delle colpe, di cui veniva accusato: e quindi nella seconda, come in tutta la pompa ecclesiastica, e in mezzo alle ricche oblazioni, che si fanno alla Chiesa di San Pietro, quel Pontefice assiso in trono pone sul capo dello stesso Carlo la corona dell'Impero (5).

Figurò nella terza la vittoria riportata da S. Leone IV sopra i Saraceni al porto d'Ostia; e con bell'avvertenza rappresentò il Pontefice dopo la vittoria; che, presso al lido, ringrazia il Cielo con ferventissimo affetto; mentre da ogni parte dinanzi a lui sono tratti, e vanno di mano in mano sbarcando, i prigionieri.

Queste tre storie lasciando al pennello dei discepoli, si riserbò non senza ragione la quarta.

Volle in essa porre in figura gli effetti d'uno dei più grandi flagelli, che possano colpir gli uomini, quale è un incendio grandissimo in tempo di notte. Avvenne questo terribil caso, in Roma stessa, nella parte che chiamavasi il Borgo Vecchio; incendio che S. Leone cessar fece, come la tradizione narra, comparendo a una finestra del Vaticano, e dando la sua benedizione.

In questa storia scrive il Vasari che son figurate molte diversità di pericoli. Una intera famiglia rinnova la fuga di Enea con Ascanio ed Anchise da Troia: un giovine ignudo si è già salvato: una madre, dal sommo d'una rovina pur tutta ignuda, e anelante porge il figliuolo al marito (ch'è già scampato, e dalla strada in punta di piedi stende le braccia per riceverlo) dimostrando al tempo stesso e l'affetto per liberarlo, e l'ansietà di campare anch'essa dal fuoco.

E siccome, in un simil disastro, le madri sono quelle principalmente, che tutto affrontano, e di tutti i modi si giovano, per salvare i figli; ne ha con molto senno l'Artefice rappresentata un'altra, che « messosi i figliuoli innan-

« zi, scalza, sfibbiata, scinta e rabbuffata il capo, con « parte delle vesti in mano » perchè fuggano dall' incendio minaccia di batterli.

Stanno molte donne nel mezzo, che inginocchiate dinanzi al Papa, invocano l' ajuto delle sue preghiere; e mentre alcune, col vento che aggira loro i capelli e le vesti, animosamente con vasi in capo ed in mano, si affrettano a portar acqua; alcune altre giunte presso alle fiamme, li porgono a coloro, che in varie movenze, intenti sono ad estinguerle. Questa storia vien riguardata meritamente come una delle più originali e più sublimi del grande Artefice. Gl' ignudi sono egregiamente disegnati, e il timore e l' ansietà non potrebbero meglio essere espressi.

Mentre i discepoli andavano operando nelle altre, egli preparava le composizioni per la quarta Stanza, che porta il nome di Costantino, avendo in animo di spiegare nella battaglia dov' ei disfece Massenzio, e nelle grandi forze degli uomini poste in azione tutta la possanza e fecondità del suo ingegno.

E se l' osservazione fatta sull' opere sue non m' inganna, di questo tempo pare il quadro celebre, dove ha finto S. Luca, che dipinge il ritratto della Vergine (6).

Ma frattanto il Re di Francia chiedeva qualche cosa di lui; lo chiedevano con regio animo i Monaci di San Sisto di Piacenza, e quelli di S. Maria dello Spasimo in Palermo; lo chiedeva con calda amicizia Monsignore Inghirami; rinnovavano le donne di Monte Luce un loro antico contratto (7); e, quasi presago dell' immaturo suo fine, lo invitava il Pontefice a volere eternar le sue sembianze in un Ritratto, come fatto aveva, con nobilissima prova, per l' antecessore.

Ed il sempre giovine Artefice, operando come se tempo gli mancasse, con istraordinaria felicità si è creduto per un tempo, che al Re Francesco dipingesse quel San Michele famoso, che vedesi ancora nel Museo di Parigi, e che largamente ricompensato, in segno di riconoscenza

prendesse a dipingere la Sacra Famiglia sì nota per la stampa dell'Edelinck (8).

Viene essa dal Quatremere commendata per la purità dello stile, per la nobiltà e grandiosità del disegno, e per un carattere celeste impresso in ogni sembianza. Vi nota l'espressione de' varj personaggi intorno alla culla del divin Figlio (da cui si slancia verso il seno materno) e come per indicare la divinità del Fanciullo, S. Elisabetta fa giunger le mani al piccolo Precursore; San Giuseppe ne medita il mistero; un angelo, colle braccia incrociate sul petto, l'adora; mentre un secondo colle mani piene di fiori l'inalza, per farli cader sulla testa della Vergine (9).

Ma benchè questa fra le sue sacre Famiglie avesse fama della più perfetta; molti han cangiato opinione, dopo l'apparizione della già nominata Madonna di S. Sisto, intagliata dal Müller (10). E in vero è nella testa della Vergine un tal misto di modestia, di bellezza e di grazia; una tal aria di verità risplende negli angeli, effigiati sotto fra le nubi; una tal convenienza è negli atti de' due Santi posti a' suoi lati, che riguardar non si può senza giudicarla superiore a tutte le altre.

Ma sì questa, sì l'antecedente composizione lottar non possono colla Gita al Calvario, detta lo Spasimo di Sicilia; che campato dalle onde come lungamente narra il Vasari, forma la più rara gemma del Museo di Madrid. Noto come opera sublime per le lodi del Mengs, più lo divenne per l'intaglio del Toschi.

In un argomento, trattato fino da tempo immemorabile prima del rinascimento delle Arti, nelle pergamene degli Exultet, la difficoltà consisteva nel rinvenir nuovi affetti, e nell'ispirar nuovi dolori. La morte del Redentore stabilita, il Pittore pensò di accrescere la commiserazione per gl'infami trattamenti, coi quali fu accompagnata la sua gita al Calvario. Sotto il peso della croce, regger non si potendo, è caduto: e la Madre accorsa è nella crudele necessità di pregar l'iniqua turba che l'ajuti.

La Maddalena, San Giovanni e le altre Marie le sono intorno, stendendole amorosamente le braccia con tali atti di pietà, che fanno eloquenti i colori; mentre de' tre manigoldi, che sono intorno a Gesù, chi solleva la croce, perchè s'alzi (11), e prosegua il camino; chi lo minaccia barbaramente coll'asta; chi lo tira senza badare per una corda. Nel volto del primo appare la durezza, la rabbia nel secondo, e la crudeltà divenuta natura nel terzo. Questa gradazione negli affetti perversi è mirabile.

La persona di Gesù, piena di grandezza e di nobiltà, richiama principalmente gli occhi degli spettatori. Stringendo la croce, e mostrando che quel supplizio è sua volontà, rivolto alle donne, par che loro dica colle parole del Vangelo: « *Non piangete sopra di me, ma sopra i vo-* « *stri figliuoli* ».

Eccellente nel disegno, nella disposizione delle parti, nell'espressione degli affetti diversi, e nella grandiosità del tutto; conclude il Mengs, che « pare a chi ben considera « quest'opera, che in molti luoghi si vegga più in dentro « della superficie della tavola (12) ».

La Madonna famosa dei Pitti (di cui son tante le copie, da potersi riempiere le pareti d'un'intera galleria) se fu meritamente lodata per l'eccellenza del disegno, per la scelta delle forme nel Precursore e nel Gesù; pel colorito robusto, e per l'armonia della composizione; alcuni, e forse non a torto, confrontandola colle antecedenti Vergini (13), han desiderato nel volto di lei una soavità più celeste. Nè ardisco aggiunger altro, ricordandomi della sentenza di Plinio, che tanti per altro ai nostri giorni han dimenticato e dimenticano.

Il Vasari di essa non parla; il Lanzi dice questa essere tra le Sacre Famiglie di Toscana la più ammirata; il Quatremere la nota come la più conosciuta e la più celebre. Fra gl'intagli, quello del Morghen resta sempre il men lontano dal quadro (14). Ma basta di essa, e scendiamo a parlare de' Ritratti.

Cominciando da quelli dei Doni, e venendo a quello di Leone X, che forse fu l'ultimo; noi passiamo per una serie di maraviglie, che fan ricordare i versi del Tasso:

« *Manca il parlar; di vivo altro non chiedi:*
« *Nè manca questo ancor, se agli occhi credi* ».

Fino dalla prima storia, effigiata nella Stanza della Segnatura, mostrato avea Raffaello come sarebbe stato valente anche in questa parte della pittura, tanto vivi sono quelli dell'Alighieri e di Bramante; come nel Ginnasio quelli di Pietro suo maestro, e di lui stesso.

Quindi, continuando a progredir d'anno in anno nella rappresentanza del vero; e, dopo aver dipinto Giulio II, « che facea temere a vederlo » (come scrisse il Vasari e del quale si è parlato) è difficile dire quali eseguisse avanti, quai dopo quello del Tibaldeo, che secondo una lettera del Bembo, fu compiuto prima dell'aprile 1516 (15). I due del Duca di Urbino, e del Castiglione, sappiamo solo che furono fatti avanti, e tenuti dal Bembo stesso di gran lunga inferiori agli altri.

Secondo il Comolli furono ventisette in numero: e secondo le cose scritte sui pregi di ciascuno, i cinque in merito principali, furono quelli di Bindo Altoviti, del Sonator di violino (16), di M. Tommaso Inghirami, di Leone X col Cardinal de Rossi, e Giulio de' Medici (che poi fu Clemente VII): e quello di Bartolo insieme con Baldo, della Galleria Doria, che pajono vivi.

Parlando del primo, che per un tempo fu creduto ritratto dell' Artefice, vien considerato come il meglio dipinto; ma, per aver sofferto, quando stette nascosto, nei gli ultimi anni dello scorso secolo, e nei primi del presente, innanzi di passare a Monaco, dove or (17) si trova; penso che debba cedere il luogo al Sonator di violino, che forma il più bell'ornamento della Galleria Sciarra di Roma.

La vita, che spira nelle forme, benchè non avvenenti, di Monsignore Inghirami è sì fatta; che non esce dalla mente di chiunque lo ha veduto anche una sola volta (18).

In quanto a Leone X, e ai due Cardinali dipinti (19) con lui, riporterò le parole del Vasari: « Sono le figure « non finte, ma tonde di rilievo; il velluto che ha il pelo: « il damasco.... che suona e lustra.... e gli ori e le sete « contraffatti sì, che non colori, ma oro e seta pajono.... « e tutto condotto con tanta diligenza, che credasi pure, « e sicuramente, che maestro nessuno di questo meglio « non faccia, nè abbia a fare ».

i Ritratti di Bartolo e Baldo son da molti giudicati degni di stargli a lato.

E siccome poco più sotto aggiunge che Raffaello « ri- « trasse Beatrice Ferrarese, ed altre donne, e particolar- « mente *quella sua* (20) ed altre infinite »; parmi esser questo il luogo di parlar brevemente d'una persona, che avendo ispirato amore a sì grande Artefice, tanto appassionato per la bellezza, e d'animo sì gentile; ragion vuole che si pensi essere ella stata bella di forme, e non senza gentilezza dell'animo.

Fino agli ultimi anni dello scorso secolo nessuno impugnava che l'amica di Raffaello, nota sotto il nome della Fornarina, fosse quella, che assai ben dipinta, benchè annerita, vedesi a Roma in Casa Barberini, col nome dell'Artefice (21).

Verso il 1796 si credè d'averne trovato in Firenze il Ritratto vero, da Raffaello stesso regalato a Matteo Botti, che secondo il Vasari *parea viva, viva*. Il Morghen ne diede un bell'intaglio; ma i più non consentirono allora, e molti meno consentono adesso che siano le forme quelle della gentil persona, « ch'egli amò sino alla morte ».

Restava solo a giudicarsi dai sapienti se il quadro della Galleria Fiorentina sia opera di Raffaello, o di altra mano. In questa ricerca, si venne a capo di stabilire che il Ritratto è dipinto da Raffaello, ma non è certo quello della Fornarina già posseduto dal Botti (22).

Coloro però, che formati si sono in mente un'idea di forme gentili, non vogliono riconoscere l'amica del sommo

Artefice nelle sembianze del Ritratto Barberiniano; e amano piuttosto vederla nella Clio del Parnaso, nella bella persona dell'Eliodoro, e nella donna in ginocchio della Trasfigurazione.

Ma per le due prime nasce una seria difficoltà (23): per la terza non v'ha che la tradizione; la quale essendo più costante e più generale pel quadro di casa Barberini, ragion vuole che nell'incertezza, o a quello ci atteniamo; o che si rinunzj alla speranza di conoscere le forme della celebre amica di Raffaello.

La curiosità per altro che desta ogni minima particolarità della vita e delle opere eseguite da lui, mi ha fatto rivolgere a indagare chi possa essere la persona, il cui bel ritratto nella Galleria di Firenze fu intagliato dal Morghen come se fosse veramente quello della Fornarina; malgrado dei dubbj e delle opposizioni anco allora dei più.

L'aria sfrontata e procace, che nessuno potrà non riconoscervi, come appare dall'incisione di contro, già m'avea fatto sospettare quello, che parmi confermato da quanto sono per dire.

Ricordiamoci che il Vasari scrive: « Ritrasse Beatrice « Ferrarese, ed altre donne, ec. »

Parrebbe che, col nome di Beatrice Ferrarese, s'indicasse qualche Principessa della Casa d'Este; ma ciascuno può verificare nella Genealogia di essa Casa, che nessuna Beatrice vivea in quell'età. Sicchè tal denominazione bisogna cercarla in qualche persona, che verso quel tempo, fosse più famosa per la patria, che pel nome di famiglia. E tale fu appunto Beatrice Ferrarese.

Sotto questo nome, ella si trova citata, tre o quattro volte nelle Commedie dell'Aretino, il quale in un'altra opera la pone in compagnia di Angela Greca, di Cecilia Veneziana, e di simili donne celebrate, pei liberi loro costumi, colla famosa Imperia, in quella epoca di curruzione, e di vizj, sì che i nomi di esse nell'istoria sono giunti sino a noi. Le figure poste nel ricamo dell'orlo della veste mostrano

un cane ed un toro presso una tazza, per abbeverarsene: emblema facile a spiegarsi per chi si ricorda del verso 3 della strofe IV del famoso Coro, che termina il primo Atto dell'Aminta.

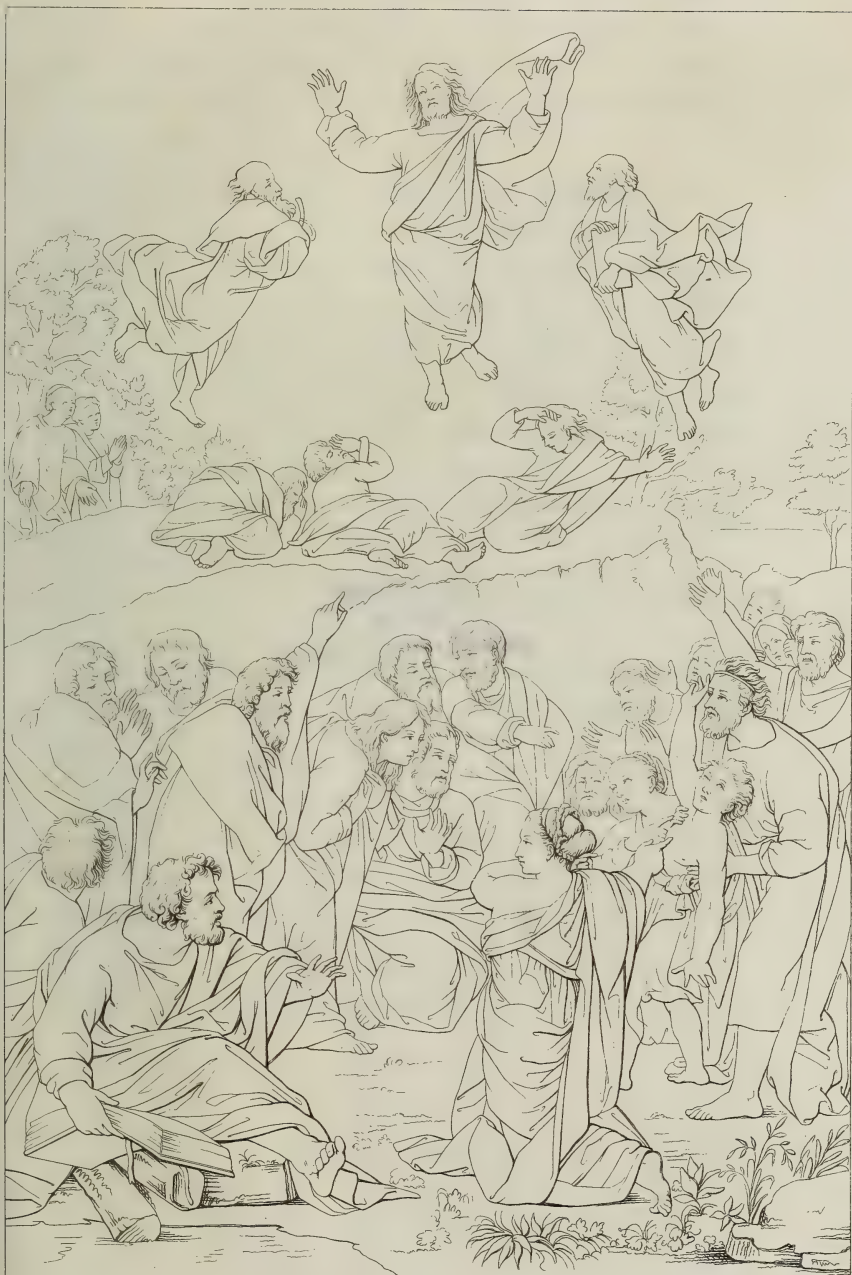
La ricchezza degli abiti mostra come la facilità dei costumi faceva eguagliare l' apparenza delle condizioni: e convien credere che grandi fossero le aderenze sue, tostochè dipinta ed eternata veniva da un Raffaello!

Progrediva egli frattanto maravigliosamente ne' suoi lavori; quando piacque al Cardinal Giulio dei Medici d'allogargli un quadro per mandarsi alla sua chiesa di Narbonne in Francia (24); quadro su cui « di sua mano con-« tinuamente lavorando, fu da lui ridotto all' ultima per-« fezione (25) ».

In questa tavola, che per singolar benefizio delle Arti rimase poi in Roma, è figurato uno dei più grandi misteri del Cristianesimo; allorchè l'Uomo Dio, in mezzo a un torrente di luce, apparve trasfigurato sul Tabor, come appare dall'intaglio a destra.

La testa del Salvatore, benchè lievemente annerita, serve a dimostrare come si possano, coll'eccellenza dell'arte, nobilitar le mortali sembianze, facendo in esse trasparire un raggio di splendore celeste, senza che nulla perdano delle umane forme; superando così l'ultima difficoltà, che incontrato aveva Leonardo, per giungere colla mano ad esprimere l'idea dell'intelletto.

Tutta la parte superiore del quadro (26) era terminata; poco da farsi rimaneva per l'inferiore: disegnata era l'Assunta per Monteluce; e preparati i Cartoni per la gran Sala di Costantino (27), quando nel giovedì (28), che nell'anno nefasto 1520 precedè la domenica di Passione, infermatosi, fu costretto a lasciar i pennelli per non mai più riprenderli.

La Provvidenza, negl'imprescrutabili suoi voleri, aveva nel quadro della Trasfigurazione posto i limiti dell'Arte umana; e a sè chiamò l'Artefice quando fu compito (29).

Per ben quindici giorni Giulio, Francesco (30) e i compagni andaron ciascuna mattina colla speranza di veder diminuito il crudel morbo, che nessuno conobbe da primo; e ostinatissimo quello partir li facea con timori novelli, e con lagrime non raffrenate ogni sera.

Tutta Roma si commosse all'annunzio: tutta Italia stette in forse se dovea credere a tanto pericolo: i fisici più solenni, tratti fatalmente in errore (31), mal tentando di ripararci, costernati vedevano mancarsi fra mano i rimedj, e venir meno il consiglio; allorchè nel giorno medesimo, che il divino Maestro salì colla croce sul Golgota, com'ei l'aveva con sì nobil prova effigiato, rendette al gran Fattore dell'universo quell'anima, che vivendo n'era stata l'emanazione più sublime, e più pura (32).

Il dir che il lutto fu pubblico è poco: fu straordinario, sincero ed universale. Lo pianse il Pontefice; il Bembo lo celebrò (33): nè giammai più giustamente fu scritto, d'alcun altro artefice, che, servendo egli a Giulio e a Leone, ne aveva accresciuta la gloria.

Restò tutta Europa maravigliata che in sì giovine età fosse stato rapito al mondo; e, considerando la immensità delle opere portate a fine, molti dovettero dimandare se i suoi anni furono veramente sì scarsi.

Magnifiche apparvero e straordinarie le pompe, in mezzo alle quali fu accompagnato al sepolcro; ma pochi forse allora pensarono che nessun potente della terra ne avrebbe avute mai di più grandi. A capo del feretro appariva la Tavola della Trasfigurazione, la quale facea fede che da Zeusi a lui non s'era veduto Artefice maggiore; come tre secoli e più confermano omai che più non vedrassi l'uguale.

NOTE

(1) Delle grottesche parla Vitruvio, nel Libro VII, Cap. 5. Eccone le parole. « Si dipingono sugl'intonachi mostri più tosto che immagini di « cose vere. Così in vece di colonne si pongono canne, e in vece di « frontespizj arabeschi scanalati, ornati di foglie ricce, e di viticci; o « candelabri che reggono figure sopra il frontespizio di piccole casette; « o molti gambi teneri, che sorgendo dalle radici con delle volute, rac- « chiudono senza regola figurine sedenti; come anche fiori, che usciti dai « gambi terminano in mezzi busti, simili alcuni ad effigie umana, altri « a bestie ». (Versione del Galiani).

(2) Abbiamo nel Vasari, (Vita del Pinturicchio, pag. 409, ediz. del Passigli) che « In Castello S. Angelo dipinse molte stanze a grottesche »: e in quella di Morto da Feltre (pag. 629) che « condotto a Roma nella « sua giovinezza, in quel tempo che il Pinturicchio dipingeva.... in Ca- « stel S. Angelo le camere da basso.... di continuo all'anticaglie studia- « va, dove spartimenti di volte, ed ordini di facce alla grottesca vedendo, « e piacendogli, quelle sempre studiò; sì.... che di quella professione « a nessuno fu al suo tempo secondo ». Continua poi dicendo come studiò in Roma i sotterranei, la villa Adriana di Tivoli; e nel regno di Napoli, Pozzuolo, Baja, ec.

(3) Verso questo tempo, come abbiamo veduto, (V. sopra, pag 187) dipingeva le Parche, nel Monastero di S. Paolo, il Coreggio. Nella Descrizione pubblicata dal Bodoni, scrivesi: « che son posate sopra le nuvo- « le, alate, sedenti.... e che il Pittore non diede a veruna di esse le « forbici ». Sarebbe stato un po'strano il concetto; ma le forbici, che non furono vedute dal primo disegnatore, vi sono, come apparirà dall'intaglio, che preparasi a Parma, come si è annunziato a pag. 193 nota (26).

(4) Lanzi, T. II, pag. 92.

(5) In essa volle il Pittore indicar la coronazione di Francesco I fatta da Leone X, e vi pose le loro sembianze.

(6) Ora nella Galleria dell'Accademia di San Luca di Roma. Nel giovine dietro l'Evangelista si dice ritratto Raffaello.

(7) Per l'Assunta, ch'è nel Vaticano, lasciata in disegno. Il contratto è riportato, ma con varietà, dal Pungileoni, e dal Longhena.

(8) Questa era l'opinione generale; fino agli ultimi tempi: ma il Gaye (Carteggio d'Artisti, T. II, pag. 147) scoperse documenti, pei quali furono i due quadri operati per commissione di Lorenzo de'Medici, detto il Duca di Urbino, probabilmente per farne dono al Re di Francia, come

può supporsi dai documenti medesimi. Ambedue fanno, come ognun sa, l'ornamento del Museo di Parigi.

(9) L'Angelo che getta fiori è d' una grazia ben rara; e somiglia al Genio, che li getta al Convito degli Dei, nella Farnesina.

(10) Il descrittore della Galleria di Dresda dice che in questo quadro non par di « vedere i corpi soli, ma i veri spiriti di quelle figure ».

(11) Il Mengs scrive (T. II, pag. 80): « L'altro manigoldo, che so- « stiene in qualche modo la croce, si mostra come mosso da certa com- « passione, e che vorrebbe sollevar Gesù ». Nessuno di coloro (ed ho la stampa sott'occhio) mostra compassione.

(12) T. II, pag. 85.

(13) Di Fuligno, del Pesce, di S. Sisto.

(14) Il Morghen l'intagliò dal quadro senza farne eseguire un disegno; sopra un contorno fatto da lui stesso; e però riuscì inferiore alle altre stupende sue opere.

Di questo tempo pare la Madonna de'Candelabri, già della Galleria di Lucca, ora in Londra. Il Pungileoni pag. 139, in nota scrive, che dagl' intendenti era preferita alla Madonna della Seggiola. Questa non è l'opinion generale.

(15) Il Bembo, scrivendo al Cardinal Bibbiena, ne'25 aprile del 1516, gli dice, che Raffaello « ha ritratto il Tebaldeo tanto naturale, che non « è tanto simile a se stesso, quanto gli è quella pittura ».

(16) È forse quello stesso, per onorare il quale pose nel Parnaso in mano ad Apollo il violino. Ha intorno al manico dell' arco delle frondi di alloro, che stanno ad indicar l'eccellenza dell'arte.

(17) Fu venduto quel raro monumento sul principio della dominazione Francese, per 7000 francesconi. Il Cav. Puccini vi si oppose, ma inutilmente.

(18) Questo ritratto è nel R. palazzo dei Pitti. Per Monsignor Inghirami, porta la tradizione, che fu fatta la Madonna della Seggiola, di cui resta una bella copia nella famiglia.

(19) Fu eseguito tra il 1517 e il 1519. L'Europa n' ebbe finalmente un intaglio degno dell'originale dal bulino dal celebre Sig. Samuele Jesi, a cui valse molta reputazione ed onori.

Noto è il fatto avvenuto sotto Clemente VII, per questo Ritratto; che Federigo II, Duca di Mantova, passando di Firenze ammirò; che giunto a Roma, con poca discretezza chiese in dono al Papa; e che il Papa (mi gioverò delle parole del Vasari nella Vita d'Andrea del Sarto) « ordinò a Ottaviano de'Medici, che incassatolo lo facesse portare a Man- « tova. La qual cosa, dispiacendo molto ad Ottaviano.... mandò segre- « tamente per Andrea, e gli disse come il fatto stava, e che a ciò non « era altro rimedio che *contraffare quello con ogni diligenza*, e man- « dandone un simile al Duca, ritenere ma nascosamente quello di mano « di Raffaello ».

Così fu fatto; e poichè ciascuno sa qual eminente Artefice fosse An-

drea, nessuno vi potea veder differenza; sicchè, andato dopo alcuni anni a Mantova il Vasari, « il quale essendo fanciullo e creatura di M. Ot-« taviano *avea veduto Andrea* lavorar quel quadro, facendo il detto Giu-« lio molte carezze al Vasari, e mostrandogli, dopo molte anticaglie e « pitture, quel quadro di Raffaello, come la miglior cosa che vi fosse, « disse Giorgio: L'opera è bellissima, ma non è altrimenti di mano di « Raffaello. Come no? disse Giulio: non lo so io, che *riconosco i colpi* « *che vi lavorai su?* Voi ve li siete dimenticati, soggiunse Giorgio, per-« chè questo è di mano d'Andrea del Sarto..... ed eccovi un segno (e « glielo mostrò) che fu fatto in Fiorenza, perchè quando *erano insieme* « *si scambiavano* ».

Il quadro da Mantova passò a Parma, e da Parma coll'eredità dei Farnesi alla Galleria Borbonica. Chiunque lo vede in Napoli dee convenire, che a motivo delle tinte usate da Andrea (dove non ponea nero di fumo, com'è certo che vel ponea Raffaello negli ultimi tempi) è quella copia più lucida e più leggiadra dell'originale.

Questo fece nascere negli scorsi anni l'opinione che la copia fosse quella di Firenze; ma, per giungere alla prova piena di ciò, conviene tenere il Vasari per un impostore solenne; di che non mai venne accusato.

Di più, come avrebbe potuto promulgare quella menzogna nel 1550, dieci soli anni, dopo la morte del Duca Federigo II, senza essere smentito dal Card. Giulio suo fratello; e senza esserlo dai familiari di Giulio Romano, morto nel 1546? Si adduce in contrario, che Ottaviano de'Medici non avrebbe ardito di opporsi agli ordini assoluti del Papa: ma chi ci dice, che ordini segreti non fossero contrarj ai palesi; considerando l'indiscretezza della richiesta? Non ostante, io non intendo di trattare la questione, più Artistica che Storica; e solo aggiungerò che il Cav. Benvenuti assicurava che, mentre il quadro di Firenze è fatto con molto impasto di colore, sovente con colori soprapposti, come avviene allorchè si dipinge un Ritratto in più tempi, e secondo il comodo del personaggio, che dee stare a modello; quello di Napoli è fatto alla prima, il che indica non aver mai l'Artefice levato la mano dal lavoro finchè non l'ebbe terminato.

(20) Da queste parole pare che quella sola Raffaello amasse, come scrive anch'egli stesso più sotto. Il Cardinal Bibbiena volea dargli per moglie una sua nipote per nome Maria, che gli premorì; della quale, a motivo dell'amore per l'altra, non pare che molto si curasse: non ostante, nell'Iscrizione posta sul suo sepolcro fu scritto ANTE NVPTIALES FACES. Che ambisse la dignità di Cardinale non parmi ch'abbia fondamento.

(21) Intagliata dal Cunego.

(22) Ed eccone la prova. Il Cavalier Puccini, per mostrare l'identità di questo quadro con quello di Matteo Botti, recava il testamento di lui, che morendo, lasciò la metà della sua suppellettile a Cosimo I (che morì nel 1574) ma si sa dal Cinelli, che il quadro era sempre in casa Botti nel 1677. V. Bellezze di Firenze, pag. 173.

Che il quadro sia stato dipinto da Raffaello, si deduce, oltre il gran magistero, dal venir designato quel quadro nei Cataloghi MSS. della Galleria di Firenze degli anni 1589, e 1635 fra le ROBE DELLA TRIBUNA, col Leone X e col San Giovanni, dalle parole seguenti:

« Un quadro di una Donna in tavola, con braccio ignudo, scollata; « alto braccia uno e un terzo, largo braccia uno e un quinto, di *mano* « *di Raffaello da Urbino* ».

Qual fosse la cagione, che nella Descrizione di essa Galleria, pubblicata dal Lanzi, nel Tomo XLVII del Giornale dei Letterati (pag. 28), come pur nella Descrizione stampata nel 1794, (pag. 244) venisse quel quadro attribuito a Giorgione, e da chi primitivamente lo fosse, non è facile a immaginare. Al Camuccini, da me interrogato, parea di Scuola Veneziana: il Benvenuti lo tenea per opera di Raffaello; ma in tutti i casi di Giorgione no certo, perchè nel 1512 (anno in cui fu dipinto) il Barbarelli era morto.

Che quelle poi siano le sembianze dell'Amica di Raffaello; una nuova considerazione, che sfuggita mi era, viene ad aggiungersi per la negativa; ed è che la donna della Galleria di Firenze mostra visibilmente una persona di oltre 30 anni; e se tale era, quand'ei la dipinse nel 1512, come vedesi scritto nel quadro; alla morte di Raffaello ne avrebbe avuti 40; il che non è verisimile.

In fine termino col fare osservare che il 1512 ivi posto è in numeri Arabi, mentre Raffaello era solito d'adoprare i Romani.

(23) La difficoltà deriva dall'avere scritto Raffaello nel 1514 al Castiglione, che in Roma era *carestia di belle donne* (V. sopra pag. 98), il che scritto non avrebbe se *quella sua* glie ne avesse offerto il modello per la Clio e per la giovine dell'Eliodoro dipinte nel 1511, e 1512.

Osserva il Bottari (Vasari di Siena, T. V, pag. 301) che il Mariette, il quale possedeva una gran raccolta de' suoi disegni, asseriva che in alcuni « si conosce chiaramente che egli teneva al naturale questa sua donna, « perchè non solo v'è la medesima fisonomia nella faccia, ma anche i « medesimi difetti in qualche parte del corpo ».

(24) Della qual città era Arcivescovo.

(25) Vasari, nella Vita.

(26) Io non ho mai saputo comprendere come siasi scritto da taluno che in questo quadro è duplicità d'azione, perchè Gesù Cristo è sul monte, e gli Apostoli sono in basso, aspettandolo: ai quali si presenta l'indemoniato, che cerca ed aspetta anch'esso il Redentore. Sarebbe lo stesso che tacciar di duplicità d'azione tutti i quadri, che rappresentano l'orazione nell'Orto, perchè Gesù Cristo è in alto coll'Angelo, che gli presenta il calice della passione, e gli Apostoli sono in basso addormentati. L'atto della celeste Trasfigurazione è il soggetto principale; gli Apostoli coll'indemoniato ne sono gli accessorj.

(27) Si parlerà di questa Sala nel Cap. I dell'Epoca seguente; dove nell'eseguire la disfatta di Massenzio, Giulio Romano sorpassò se medesimo.

(28) L'abbiamo dalla lettera di M. Antonio Michiel ad Antonio Marsilio in Venezia, pubblicata dal Morelli nelle Note all'Anonimo, dove si dice che fu *infermo 15 giorni*.

(29) Quanto mancava era di sì poca importanza, che ben potea dirsi compito.

(30) Giulio Romano, e Francesco Penni, detto il Fattore, che furono suoi eredi.

(31) Sulle vere cause della morte immatura di Raffaello nulla ci han lasciato scritto i coetanei: sicchè conviene starsene alle testimonianze dei più prossimi. Il Vasari nel 1520 aveva 8 anni; ma quando scriveva nel 1549 aveva potuto parlare con Michelangelo, e soprattutto con Giulio Romano, allorchè lo vide a Mantova, come si è detto sopra alla nota (19), e che fu presente alla morte.

Egli dunque racconta che « continuando fuor modo i piaceri amorosi, « avvenne ch' una volta fra le altre disordinò più del solito: perchè tor- « nato a casa con una grandissima febbre, fu creduto da' medici che fosse « riscaldato. Onde, non confessando il disordine che aveva fatto, per poca « prudenza loro gli cavarono sangue, di maniera che indebolito si sen- « tiva mancare, laddove egli aveva bisogno di ristoro ec.

Io non so come possa impugnarsi una sì circostanziata narrazione. Sono da vedersi nel Pungileoni, pag. 244 in nota, ribattute le opinioni contrarie.

(32) Morì nel Venerdì Santo, che in quell'anno 1520 fu il 6 di Aprile: ed era nato nel Venerdì Santo del 1483, che fu il 28 di marzo. La sua eredità, che secondo il Michiel (riportato dal Morelli) ascese a 16 mila ducati, (oltre il mantenimento per la sua donna) fu divisa tra Giulio, il Penni, e un suo Zio. Al Cardinal Bibbiena lasciò la casa di Bramante, da lui comprata per 3000 ducati.

Fu Raffaello anche grande Architetto; restaurò varj edifizj antichi di Roma; terminò la fabbrica delle Logge Vaticane; fece il modello in rilievo di S. Pietro, secondo il progetto di Bramante; e il disegno del bel palazzo Pandolfini in Firenze. In fine, non solo modellò la statua di Giona, eseguita da Lorenzetto, per la cappella di Agostino Chigi; ma, secondo una lettera del Castiglione al Piperario, degli 8 di maggio 1523, scolpì anco di sua mano un puttino di marmo. V. Lett. Pittoriche, T. V, pag. 161.

(33) L'Iscrizione del Bembo, posta sulla sua tomba, può vedersi nel Vasari.

CAPITOLO TRENTESIMO

STATO
DELLA PITTURA ITALIANA
ALLA MORTE
DI RAFFAELLO

Mentre innanzi tempo così, lasciando le umane miserie, la bell'anima di Raffaello stendeva le ale verso il cielo, d'ond'era discesa, saliva i ponti Antonio da Coreggio per rappresentare nella cupola di San Giovanni di Parma, collo splendore delle sue tinte, le maraviglie del Paradiso.

Ma, prima di venire a parlarne particolarmente, ricercheremo nelle differenti Scuole d'Italia quegli Artefici, che di molto non sopravvissero al gran Genio, allora morto, e che non potranno aver luogo nell'Epoca III.

Si è indicato sopra come presto si diffuse il suo stile: e se altre prove non avessimo dell'eccellenza sua, sola ne basterebbe la seguente.

Mentre lo Spagna, gli Alfani, e gli altri della Scuola di Perugia seguitavano a camminare sulle orme del maestro; il maestro non altro anelava che di raggiungere il gran discepolo, il quale di sì lungo spazio eragli passato innanzi.

E tanto in lui fu grande la forza della volontà, che nella face presso ad estinguersi, pare che abbia il Vannucci fatto sfavillar sì gran luce, da dubitare che maggior ne avesse appena ne' suoi più floridi anni.

In mancanza della famosa Vergine, che da Perugia passò a Monaco (1), riporto l'intaglio di un'altra, dipinta dopo;

e la quale potrebbe agevolmente credersi a prima giunta una delle minori opere di Raffaello. O che si riguardi la fisonomia della madre del Salvatore, che con compiacenza presenta il divin Figlio all' adorazione dei fedeli; o che si consideri la scelta delle forme, la purità dei contorni, e l'aria celeste dei volti, più dell' usato rotondi, v' è ragion di tenere questo quadretto non meno raro di quello di Monaco. Qualche lieve difetto sembra indicare che fu tra le ultime opere, fatte poco innanzi della sua morte, avvenuta con triste circostanze (2) nel 1524.

Ma prima d'uscire di questa Scuola, non si può tralasciare un Perugino, che dall'uguaglianza del nome fu creduto fare una sola persona col Pinturicchio, intitolandosi Bernardinus Perusinus; ma troppo n'è lontano perchè si possano anco per un momento confondere. Il chiarissimo Vermiglioli ne svolse le questioni, ne illustrò la materia, ed a lui rimetto i curiosi (3).

La diffusione di quello stile apparve con maggiore evidenza negli altri Stati Romani; e in Roma stessa, e fuori della Scuola di Raffaello, quando ai valenti Senesi, che operavano in Roma, volle il Razzi (4) dare un saggio del suo comporre in quella maniera, dipingendo nella Farnesina l'offerta della corona, che fece Alessandro a Rossane, dove già mostra quello che sarebbe per divenire, quando la pratica e l'esercizio l'avessero ingrandito; quando l'età l'avesse indotto a diminuire le stravaganze; e quando un premio adeguato gli avesse fatto, come dir soleva, « ballar « in mano il pennello ».

Venendo a parlar di Napoli, non abbiamo di questo tempo, che i due condiscepoli di Bernardo Tesauro, Raimo suo nipote (5), che molto lavorò a fresco, e assai meno in tavole, sullo stile del Zingaro; e Gio. Antonio di Amato, pittor diligente, come appare nella sua Disputa del Sacramento, nella Metropolitana della Capitale.

Nella Sicilia dee ricordarsi con onore, oltre Salvo di Antonio, nipote del famoso Antonello che seguì lo stile

Raffaellesco, Alfonso Franco, che gli fu minore nel colorito, e lo sorpassò nella fierezza del disegno. Maggiore di ambedue segue Girolamo Alibrandi, che ne' viaggi fatti sul continente d'Italia, istrutto come pare alla scuola de' più grandi pittori, ebbe poi l'alto onore di essere appellato il Raffaello di Messina. Le particolarità della vita di questo grande Artefice sono da vedersi nelle *Memorie* dei Pittori di quella città (6).

Nella Romagna, di questo tempo, è da notarsi un Faentino, poco noto prima del 1800, che fu padre di quell'Jacomone, che alcuni vogliono addottrinato alla scuola di Raffaello. Un suo quadro col nome e coll' anno 1506 si conserva nella Raccolta del Comune di Faenza.

Convengo col Lanzi ch'esatto è nel disegno, che vago è nelle tinte, come mi apparve: ma dire il Bertucci pari al Costa mi par troppo, e (non ostante il *forse*) l'aggiungere *non minore del Francia,* è non solo poco esatto (7), ma nè pur comportabile.

A Ravenna, un Niccolò Rondinelli discepolo dei Bellini seguitava la maniera più di Gentile, che di Giovanni, come mostra un suo quadro in casa Lovatelli. Di lui posson vedersi i varj lavori indicati dal Biografo Aretino nella Vita del Palma: per gli artefici d'assai minor conto, rimetto i curiosi all'Abecedario.

In Bologna la pittura continuava con decoro, sotto il magistero di Giacomo Francia, che intatti conservava i canoni del padre.

I pittori della Scuola Ferrarese, dopo il Panetti, li troveremo nell'Epoca seguente con quelli della Modanese: ma in tutto il suo splendore si mostrava la Veneta. Là, dietro i grandi esemplari, cominciavano a stampare i primi passi nella gran via, Paris Bordone, il Pordenone, e l'immaginoso Paolo, che tanto al Reni piacea; se non che abbiamo in Bergamo un esempio di che possa la tenacità di certi uni, quando credono di far bene; nè ceder vogliono agli esempj migliori degli altri.

Bell'ingegno dalla natura ebbe Andrea Previtali; ma fermo ai principj della Scuola, ne seguitò scrupolosamente lo stile ma non l'ingrandì; nel quale per altro può considerarsi come uno dei più eccellenti (8).

I discepoli del Vinci a Milano, dopo la morte del Beltrafio, continuavano la Scuola, ove, di ritorno da Roma, preparavasi a divenir sì grande Gaudenzo Ferrai, troppo esaltato dal Lomazzo, ma non lodato abbastanza dagli altri.

Mantova intanto vedeva gli ultimi anni del Costa; e dal suo Duca invocava un altro maestro.

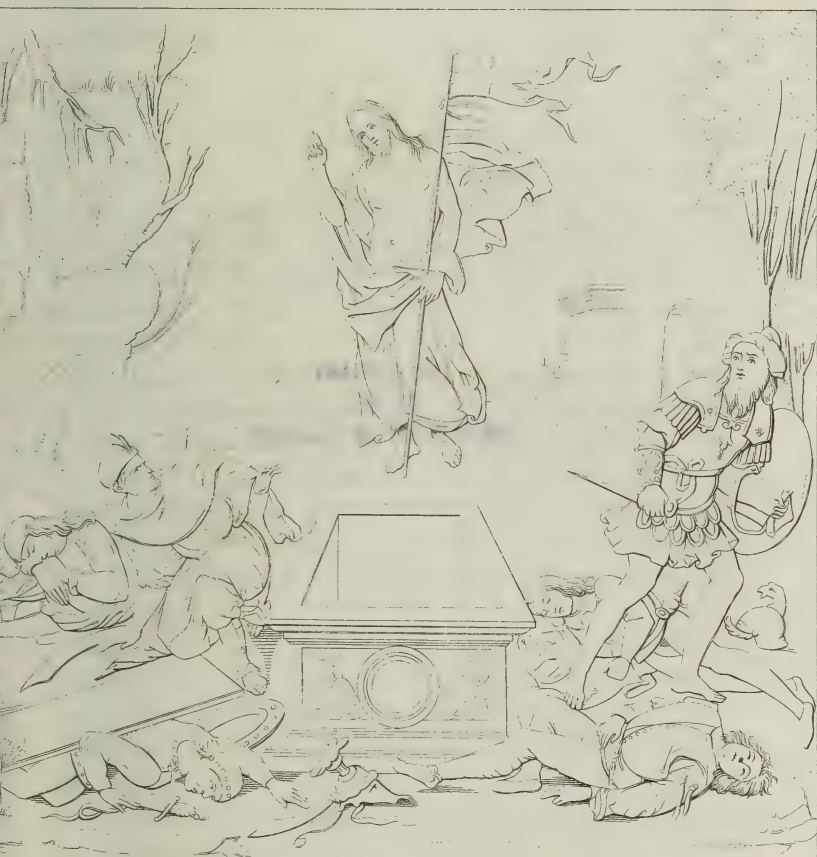
Cremona, dopo Gio. Francesco Bembo, non ha pittore di conto fino al 1530; come, dopo Macrino d'Alba, nessuno se ne cita in Piemonte (9).

Molti Artefici si nominarono sopra (10), che nel Genovesato seguitarono la scuola, o la maniera del Brea; colla quale si condusse la Pittura in quello stato sino alla venuta di Perino.

In fine, delle due Scuole Toscane, la Senese aveva un Artefice, di cui troppo leggermente fu scritto, considerata la purità del disegno, e la grazia de' suoi volti. Le due figure che diedi intagliate nella prima edizione, mostrano che Bernardino Fungai non era tanto arido pittore, come il Lanzi vorrebbe.

In quanto alla Fiorentina si manteneva nel suo lustro; ma dagli Artefici, destinati a farne parte nella seguente Epoca, debbe escludersi Raffaellino del Garbo, discepolo di Filippino Lippi, la cui tavola della Resurrezione, che vedesi di contro, per Monte Oliveto, avea fatto presagire un progresso, che non si verificò. Aveva lavorato in Roma col maestro nella chiesa della Minerva, ma le sue pitture, fatte con molta diligenza, sicchè furono lodate moltissimo, vennero poi guastate dai restauratori. Fu chiamato Raffaellino nell'infanzia per vezzo, non perchè somigliasse al grandissimo, di cui tutta Europa compiangea la morte immatura; e dolorosamente presagiva la ruina dell'arte.

Rimanevano è vero quattro sommi Luminari della Ple-

iade pittorica, ma i due, che pareano dover più lungamente sfolgorare degli altri, destinati erano presto ad estinguersi, non lasciando dietro a sè che stelle molto minori.

Benchè risplendente di luce modesta, ultimo tra i Sette in merito non fu quell'Artefice Fiorentino, che abbiamo accompagnato sulla via di Francia, dove chiamato l'aveva il gran Re (11). Separatosi con amarezza somma dalla moglie, fu accolto da Francesco I col più alto favore. Giunto appena, ritrasse il Delfino (che fu Enrico II) fanciullo natogli pochi mesi avanti, per cui n'ebbe 300 scudi d'oro; poi dipinse la Carità, che ancor là si ammira; e quindi la non piccola serie dei quadri, di che resta solo memoria (12). Lavorando indefessamente, seppe conciliarsi di tal maniera l'affetto del Re, che lo colmò di presenti, e di ricchezze; le quali, suscitandone la vanità, furon causa della sua ruina.

Nè ciò parrà strano, considerando lo stato umile, nel quale Andrea fino allora vissuto aveva, e il subitaneo cangiamento ch'erasi fatto in lui; sì che, vestito da gran gentiluomo, più non riconosceva se stesso. Qual maraviglia dunque che divenisse desideroso di così (13) comparire alla moglie? la quale ben può credersi che non lo stimasse gran fatto, come poi, col tristo abbandono, dimostrò che nè pure l'amava.

Ed era in questa disposizione, quando gli giunsero sue lettere; colle quali fortemente lo stimolava per ch'ei tornasse, fino a dirgli, che se ancora indugiasse *la troverebbe morta*. Debole, innamorato, e in possesso dei modi per soddisfare a'suoi desiderj, dimandò permissione al Re di condursi per pochi mesi a Firenze, facendogli promessa con giuramento di tornare, nella fiducia di condur seco la moglie. E quel Re, benefico e buono, diedegli non solo permissione di riveder la patria; ma, essendosi offerto di recargli d'Italia pitture e sculture di pregio, gli fe' contare una gran somma di danari (14), di lui ciecamente fidandosi.

Lo Sguazzella, che avea seco condotto, non volle torna-

re, ma colà restando s'acconciò col Cardinale di Tournon, a cui fece non pochi lavori, che dai meno esperti sono creduti opere del maestro (15).

Giunto in Firenze, pare che ad altro non pensasse che a darsi bel tempo, spendendo non solo tutti i proprj danari, ma quelli anco del Re: di modo, che giunto il dì del suo promesso ritorno, e volendo pur partire, colla speranza forse di restituire coi lavori quanto speso aveva indebitamente; fu dai preghi, e dalle lagrime della sua donna con sì gran forza trattenuto, che mancò nello stesso tempo alla promessa giurata del ritorno, e violò la fede pei ricevuti danari.

Indignato il Re Francesco, non volle udirne più il nome, non senza minaccia di vendetta, se attentavasi a comparirgli dinanzi. Egli tutto sofferse, tutto rischiò; tanto era il fascino di quella rea femmina, la quale potendo seco vivere onoratamente in Francia, volle piuttosto rimanere in Firenze, per « far la comare colle amiche e colle vici-« ne.... senza che le importasse la necessità del marito, « e l'impegno preso col Re di Francia ».

Due gravi considerazioni qui per altro si presentano. La prima, come in tale stato d'abbassamento morale nulla perdesse del suo valore nell'arte; la seconda, come continuasse ad essere sì scarsamente remunerato de' suoi lavori.

Riposta mano all'opera dello Scalzo, vediamo che le quattro storie ivi dipinte furono, al dir del Vasari, « la scuo-« la e lo studio di molti giovani che poi divennero eccel-« lenti ». Il famoso tabernacolo di Pinti (16) è di questo tempo; come la parete nella Sala del Poggio a Cajano, che rimase imperfetta per la morte di Papa Leone. Il Vasari parla della sua gita a Roma; la quale non potendo contestarsi, tutto debbe far credere che avvenisse poco dopo la morte di Raffaello, e all'occasione di questa gran pittura allogatagli. E in fatti, la varietà della composizione ch'esce totalmente dall'ordinario suo modo, il numero delle figure, la prospettiva, le statue sparse per le fabbriche, la no-

vità degli animali (17), la sontuosità delle vesti, tutto mostra che la mente dell'Artefice s'era aperta ed estesa oltre i soliti confini della natural sua timidezza.

E quantunque il Vasari scriva che « il vedere molti gio- « vani discepoli di Raffaello e d'altri esser fieri nel dise- « gno e lavorar sicuri e senza stento, i quali, come timido « ch'egli era, non gli diede il cuor di passare »; quasi tornando sul detto, e pensando che niuno fra i discepoli di Raffaello può contrastargli il primato; aggiunge che, tornato a Firenze, « e considerando a poco a poco quello « che aveva veduto, fece tanto profitto, che l'opere sue « sono state tenute in pregio ed ammirate, e (ch'è più) « imitate più dopo la morte, che mentre visse ».

Varj anni dopo avvenne il caso del ritratto di Papa Leone; caso unico nella storia dell'Arte, per aver Giulio Romano (tanto erano stati fedeli) creduto di riconoscere nel quadro i tocchi del pennello che non vi aveva dati (18).

Non manca di merito il Cenacolo di San Salvi; noto è lo stupore dei soldati tedeschi a quella vista; ma non si può per ogni conto porre in paragone con quello del Vinci.

Poco dopo colorì la famosa Pietà, per le monache di Luco in Mugello, dove si era in tempo di peste ritirato colla famiglia. Per la disposizione, disegno e vaghezza di colorito, per la vita impressa nei volti, per gli affetti variati nella Vergine, in S. Giovanni, nella Maddalena, come in S. Pietro e S. Paolo, è forza di ripetere col Vasari che pochi intesero come Andrea *le perfezioni e i fini dell'arte*.

E così di opera bella in migliore, dipingendo egregiamente sempre; ma più soffrendo nelle domestiche mura, si condusse il misero Andrea verso il termine della vita. Se non che non può lasciarsi sotto silenzio, che come amico della patria, non ricusò di prestare i suoi pennelli alla vendetta della cadenta Repubblica, la qual fece dipingere nella torre del Bargello, impiccati per i piedi, quei Capitani stranieri, che condotti al suo soldo, e ricevute le paghe, avevano poi disertato colle loro Compagnie.

Ciascuno bene intende come dopo l'assedio furono dalla parte vittoriosa fatti cancellare; ma è rimasto il disegno di uno, che si conserva nella Galleria di Firenze (19).

In fine, tra le più pure, tra le più sante sono le tre donne del quadro di Pisa; S. Caterina, S. Margherita, e la mirabile S. Agnese. Benchè il S. Giovanni, e il S. Pietro (la cui testa fu tante volte imitata da (20) Carlo Dolci) non manchino di merito; debbono cedere alla naturale ingenuità di quelle vergini. Della S. Agnese narrasi, che fosse a prima giunta, creduta dal Mengs opera di Raffaello. La verità di quei volti è sì grande; la bontà che vi si esprime così patente; che sembra trasparire in essi ad un tempo e il valore dell' Artefice e la sua stessa bontà.

Se ne abbia la prova nella più bella, che riporto di contro.

Ma questa bontà che gli valse? che gli valse il valore? Avvezzi gli uomini a rimunerar poco le opere sue, non giunse a ritirar cinque da quello, che a Raffaello pagavasi cento (21): e quella tal bontà, che accompagnata da debolezza, lo tolse dalle vie della fortuna, non gl' impetrò dall' ingrata consorte d' essere assistito da lei, quando giunsero gli estremi suoi giorni. Abbandonato in un ospedale, morto a soli 52 anni, ebbe private e poverissime esequie. Tristo e miserabile esempio della femminile durezza.

Ma se, al pari di Andrea, non fu quanto meritava ricompensato il Coreggio, visse lieto in famiglia, e lasciò nel figlio un artefice, che ne continuò il nome, se non la fama.

L' argomento della Cupola di S. Gio. di Parma viene indicato per l'*Ascensione di Gesù al Padre suo,* come scrive il Lanzi; ma è visibilmente un errore; poichè gli Apostoli non sono figurati in terra, ma fra le nuvole. Il concetto è l' apparizione gloriosa del divino Maestro agli Apostoli, che già sono in cielo con lui; concetto nuovo, e tutto intero dalla sua mente.

Scrisse il Mengs (22) che « chi esamina con attenzione « questa pittura, sarà indotto a credere, che il Coreggio

« vide le opere di Michelangelo » . Al che si risponde. Poichè anzi tutto induce a credere ch' ei non vedesse mai Roma; tanto più dee crescere lo stupore, s'egli si mostrò così grande, senza averla veduta (23).

Lo scorto del Salvatore si cita come il più ardito e felice esempio di quella difficil parte della pittura. I moti degli Apostoli sono variatissimi; grandiose ne sono le forme, senza eccedere; sicchè poterono, come appare, servir di modello a Lodovico e ad Annibale (24). Vedasi a destra il gruppo dov' è S. Pietro con un altro Apostolo.

E perfetti pur furono i peducci, in ciascuno de' quali effigiò con fino accorgimento un Evangelista e un Dottore della Chiesa, ponendo insieme in tal modo chi aveva annunziato, e chi aveva spiegato i misteri della Divinità Umanata. Eseguita sì magistralmente quest' opera, e dipinto a quei Monaci, con stile degno di Raffaello, l' Evangelista lor protettore: s' accordò coi Canonici della Cattedrale per dipinger loro la cupola.

Tutti gli scrittori convengono, che se in quella di S. Giovanni le forme degli Apostoli sono più grandiose; questa è all' altra superiore per l' artifizio, per la ricchezza della composizione, per la varietà dei gruppi, per tutto quello in somma, che può immaginarsi per dare in terra una idea delle feste del Cielo.

La Vergine è portata verso il divin Figlio, che le viene incontro, da varj cori di angeli, che le fanno corona, chi reggendole il manto, chi la veste, chi sonando l' arpa, i cembaletti, le trombe, i salteri; e tutti in tal aria di giubbilo, di contento, e di gioja, che si diffonde nell' anima di chi li riguarda (25).

Gli scorti, le mosse, le attitudini, e tutte le difficoltà delle posizioni degli Apostoli e dei Santi, superate con una facilità, che non sembra essergli costata veruno sforzo; un colorito finalmente, che in quel grado non ebbe ch'ei solo, fanno di essa la prima cupola del mondo.

La stoltezza di quei Canonici, quando fu scoperto il la-

voro (26), pare che non si possa mettere in dubbio; ma egualmente parmi che non sia questa l'età da stupirsene.

Scendendo dall'eseguire quelle opere gigantesche, come sceso era Michelangelo dalla volta della Sistina, dovea parergli ben agevol cosa la pittura dei quadri da cavalletto. E pure, anche senza le Cupole, questi sarebbero più che bastanti per porlo al di sopra di Tiziano.

A ciascuna delle sue composizioni, ritornano in mente le parole di Annibale a Lodovico (27), che « quelli sono « stati suoi pensieri, suoi concetti, che si è cavato di te- « sta, e che ha inventati da sè ».

E per cominciar dagli argomenti profani (28) egli avea nella Scuola d'Amore (V. sopra pag. 190) rivelato un ingegno pronto a trovar nella fantasia quel che ad altri non offrì l'intelletto. Una prova novella ce l'offre la Danae, uno dei quadri dipinti per Carlo V, e che per sorte tornò in Italia, d'onde parea partito per sempre (29).

Sta ella distesa sopra un letto; e un nembo di gocce d'oro ha cominciato a cadere dall'alto.

A destra sono in basso del quadro due Amorini, che sopra una pietra di paragone stan facendo il saggio, il primo della punta di una freccia, il secondo d'una di quelle gocce; mostrando così come stanno in contrasto l'affetto e l'interesse; mentre Danae, colla compiacenza con cui guarda quelle gocce, e coll'ansietà colla quale Imeneo tiene il lembo del lino, che le raccoglie, indica come il Pittore voglia far intendere che l'interesse supera e vince tutto (30).

Non parlerò della Leda, nè dell'Jo (difficili e scabrosi argomenti) rimettendo al Mengs i lettori desiderosi di maggiori particolarità; ben aggiungerò, che della prima fu detto essere una vera poesia dipinta; della seconda, che se ha difetto, è quello d'esser perfetta troppo nell'espressione (31). La Venere che toglie l'Arco ad Amore, confusa da taluni colla Leda, e dimenticata da altri, è pur d'una grazia e d'una vivacità senza pari (32).

Ma lasciando i soggetti profani, e venendo ai sacri, la

grazia dei moti, la magìa dei colori, e l'incanto del chiaroscuro rifulge talmente nel piccolo quadretto dello Sposalizio di S. Caterina di Napoli; che anche, venendo di Roma, se ne riceve un'impressione, da non dimenticarsi mai più. Con felicità maravigliosa sa il Pittore trasportare i vezzi delle sue figure terrene ad ornarne mirabilmente le celesti; sicchè, fra tanti Artefici che trattarono quello Sposalizio, nessuno ha potuto esprimer com'esso la compiacenza della casta Vergine, nell'unirsi con mistico nodo allo Sposo divino.

Per l'espressione di quell'affetto ineffabile, questo quadretto è da molti anteposto alla stessa Maddalena, di cui scrisse il Mengs, che in una sola imagine ha riunite « tutte « le bellezze, che si possono immaginare nella pittura, « per la diligenza, per l'impasto del colore, per la mor- « bidezza, per la grazia, e per l'intelligenza del chiaro- « scuro ». Essa è coricata, nella solitudine di una grotta; sta tutta intenta cogli occhi sopra un libro, indicando colla fisonomia che richiamata è da quanto legge alla contemplazione dell'opere eterne. La bella incisione del Longhi ha fatto conoscere a tutta l'Europa quanto merita.

Questa diligenza, e questa grazia, egli seppe usare anco negli argomenti di maggiore importanza, come sono i quattro che ci restano ad indicare. Due sono in Parma, due son tra quelli di Dresda. L'artifizio n'è tale, che coll'esame più minuto non si giunge a conoscere con qual meccanismo egli mova il pennello. La fusione dei colori e il passaggio dell'ombre alla luce, e della luce all'ombre n'è così nascosto, che nessun artefice dopo lui par che ne abbia indovinato il segreto.

La Vergine, detta della Scodella, è tra i quattro la più semplice nella composizione; pure offre una cotal vaghezza, che se non vince il San Girolamo, a quello non sembra di molto inferiore (33). Ne pongo l'intaglio a sinistra.

È un riposo in Egitto, dove si finge che la Vergine as-

setata porga una scodella ad un putto che le versa l'acqua da un vaso. E anche qui è novità di concetto. Il putto, che porge l'acqua alla Vergine, non è un angelo, ma quasi il genietto del fonte: un angelo bensì, sceso dal cielo, è rivolto a legar l'asinello ad un tronco, nel riposo di quella Famiglia, indicandone colla presenza sua la celeste origine; mentre *coll' espressione* (34), con cui compie l'uffìcio, mostra la divozione e il rispetto per essa.

Il colorito è mirabile, nè inferiore in nessuna parte al S. Girolamo, benchè dipinto con un impasto e una grossezza di tinta maggiore; a quel S. Girolamo, che tanto innamorò Annibale da farlo uscir dai limiti del vero, per celebrarlo com'ei pensava (35) che meritasse.

Il soggetto, notissimo per le stampe, riunisce intorno alla Vergine, che tiene in braccio il divin Figlio, San Girolamo colle SS. Scritture, dove un Angelo pare che accenni a Gesù con una mano il luogo, in cui da' Profeti si predisse la sua venuta; indi è la Maddalena, in atto di baciargli il piede, che prende colla destra; mentre dietro a lei, con un vaso aperto che odora, mostra un altro angelo indicar l'offerta dell' unguento ch'ella fece al Redentore. Scrive il Mengs « che fra le belle pitture dell'Artefice, questa è la più bel-
« la.... nè se le possono paragonare che la piccola Mad-
« dalena, e la Notte (36) ».

E la Notte, e il San Sebastiano sono i principali fra i grandi, nella Galleria di Dresda. Il primo ha la particolarità di rappresentare la Vergine col divin Figlio, in una gloria fra le nuvole, irradiate dagli angeli e dal Sole. La composizione non esce dalle ordinarie; ma i meriti pittorici ne sono egregiamente svolti dal Mengs (37).

Viene in fine quel miracolo della Notte, il cui magico effetto non potrà passabilmente indicarsi, non che rendersi da verun bulino. È questa la famosa Natività pei Pratoneri, dove giunse l'Artefice a un grado tale di eccellenza, che Raffaello rischiò d'esser vinto alla prova. Si veda incisa di contro.

La scena è posta sull' albeggiare. Il divino Infante è già nato; e gli Angeli son dal cielo discesi a cantare il mistico *Osanna* . S. Giuseppe tira a sè l' asinello: in lontananza è un bel paese: un vecchio pastore a manca occulta parte del suo viso per far campeggiar quello d' un giovine pieno di letizia; mentre una pastorella, con due tortore in un canestrino, che viene ad offrire a quella povera famiglia, pare che non si sazj di riguardare il Fanciullo, che rimirato con materna compiacenza della Vergine, col suo splendore illumina tutto il quadro.

Ponendolo col pensiero accanto alla Trasfigurazione, può dirsi, che giammai l' intelletto e l' arte dell' uomo aveva offerto i misteri del Cristianesimo con più sublime evidenza. Da un lato il divino Infante, che nato appena, colla luce del suo corpo fa tutto risplendere all' intorno; e comprender fa come dalle figlie di Eva nessuno nacque nè nascerà simile a lui: dall' altro quel Fanciullo stesso divenuto uomo, che inalzandosi verso il cielo fra i due più grandi personaggi delle sacre Carte, svela, e tramanda agli esterrefatti discepoli quella parte di divinità, che ad essi aveva fin allora nascosta nel mondo.

Dinanzi a que' due veri portenti, forza è di concedere che Antonio resta inferiore a Raffaello nel concetto, nella composizione, nel disegno, nella scelta, nella prospettiva, e nell' espressione; ma, superandolo nella luce, nei colori, nel rilievo, e talor nella grazia, e nella grandiosità, può vantarsi della gloria immensa d' esser secondo a lui solo (38).

NOTE

(1) Era in casa Baglioni. Quella qui riportata appartenne a Monsignor di Pietro, e fu illustrata nel 1838 dal celebre Cav. Minardi. Le opere del Vannucci negli Agostiniani di Perugia sono fatte nel medesimo tempo, e collo stesso metodo.

(2) Vita del Pinturicchio, pag. 74, e segg.

(3) V. Vermiglioli, Vita del Pinturicchio, pag. 274 e segg.

(4) Gli Artisti Senesi che stavano in Roma, verso il 1510, erano il Peruzzi, e il Beccafumi: de' quali si parlerà nell'Epoca seguente.

(5) V. T. III, pag. 80 e segg.

(6) Morirono tutti e tre nella peste del 1524. Si nomina pure un Pietro Oliva, del quale una tavola (che dicevasi degna di Leonardo) sparì dopo i terremoti del 1783. V. Memorie de' Pittori Messinesi pag. 25.

(7) T. IV, pag. 43.

(8) Un suo quadro, dato inciso nella prima edizione, è nella Galleria Lochis a Bergamo; e fu citato con lode dal Tassi, T. I, pag. 42.

(9) Un Ambrogio da Asti col nome, e col 1514, l'abbiamo nell'Accademia di Pisa, ma pare del principio del secolo antecedente; il che dimostra come addietro era l'arte in quel paese.

(10) Pagg. 165 e 166.

(11) V. sopra, pag. 205.

(12) La Carità esiste sempre nel R. Museo di Parigi.

(13) Biadi, pag. 70.

(14) Il d'Argenville scrive: « *une somme considerable* ». Biadi, pag. 71. Sullo Sguazzella convien correggere un abbaglio, preso da taluni, che il Cellini cioè si ponesse a scuola da lui. Egli *andò a stare in casa sua con tre cavalli e tre servitori, a un tanto la settimana*. V. Vita all'anno 1537. Il Cellini era nato nel 1500.

(15) E ciò avviene anche per la rarità delle vere opere d'Andrea fuori di Toscana.

(16) Nella R. Galleria di Firenze è una copia, che par fatta dall'Empoli. L'originale è perito.

(17) La Giraffa, il Leopardo, i Pappagalli ec.

(18) V. sopra, pag. 246, nota (19).

(19) Il disegno è nella R. Galleria di Firenze.

(20) Nel quadro de' Pitti; in uno di Casa Antinori da S. Gaetano; e in uno comprato dal figlio di Lord Weimouth da un negoziante, molto bello benchè restaurato.

(21) La Madonna del Sacco gli fu pagata 10 scudi.

(22) T. II, pag. 152.

(23) Il Tiraboschi, dopo aver riportato l'autorità di Ortensio Landi, che scrive (Catal. pag. 498) « *Morì giovane senza aver potuto veder* « *Roma,* confermata dal Vasari, conclude, che se non si può « *affer-* « *mare con certezza* ch'ei non vedesse mai Roma, non v'ha argomento « per dimostrare che veramente ei la vedesse ».

(24) Mengs, T. II, pag. 152.

(25) Anche Annibale scriveva a Lodovico, che « i puttini del Coreg- « gio spirano, ridono, e vivono con una grazia e verità, che bisogna con « essi ridere e rallegrarsi ». Malvasia, Felsina, T. I, pag. 365.

(26) È noto che corse voce avergli detto i Canonici, che loro aveva fatto un guazzetto di rame. Il Tiraboschi (Bib. Mod. T. VI, pag. 265) la riguarda come una favola; ma il Pungileoni, coll'autorità di Bernardino Gatti, mostra di crederla vera. V. T. I, pag. 210.

(27) Malvasia, T. I, pag. 367.

(28) V. Mengs, T. II, pag. 174. In questo luogo, parlando del quadro non compito, dipinto a tempera, ch'è nella galleria Doria di Roma, scrive, che esso « fa conoscere il suo gran sapere..... la sua prontezza « nell'operare, e mostra che la sua grazia e la sua eccellenza non pro- « vengono nè dal molto tempo ch'egli impiegasse nelle sue opere, nè dal « replicato impasto de' colori, ma dal gran fondamento di tener sempre « presenti gli effetti della verità; poichè, come si vede in questo quadro, « che in alcune parti non è che abbozzato di bianco e di nero assai leg- « germente, pur non di meno vi brilla la grazia delle cose finite.... e « in niuno come in questo si conosce meglio il merito prodigioso del « Coreggio ». L'argomento n'è la Virtù Eroica coronata dalla Gloria.

(29) È in Roma, nella Galleria Borghese. I quadri per Carlo V, fatti di ordine del Duca di Mantova, pare che fossero questa Danae, e la Leda. Il Vasari dice una Venere; che forse fu quella indicata sotto alla nota (32). Ma in tanta incertezza di memorie è difficile stabilire un giudizio. Nel Mengs è la storia delle vicende di questi quadri, alcuni de' quali furono tagliati a pezzi. Il considerarsi poi come in tutte le sue opere mantenne il decoro, eccetto che in pochissime, dee farci credere che la colpa fu intera di chi le commise.

(30) Il Mengs, T. II, pag. 148, dice che vuol « denotare che l'amor « proviene dalla freccia, e la sua ruina dall'oro ». Ma in tal caso, a che pro il saggio dell'uno e dell'altra sulla pietra di paragone?

(31) T. II, pag. 140.

(32) Ho sott'occhio la stampa di questa bella Venere, intagliata da Guglielmo Morghen, forse zio del celebre Raffaello; ma non vi è scritto dove trovasi il quadro. La testa della Venere ha le stesse forme della famosa Maddalena di Dresda. È figurata in un bel paese, con un satiro a sinistra di lei, che pone la mano sul turcasso, ch'è caduto ad Amore. La stampa, perchè non se ne perda la memoria, passa nell'atto che scrivo all'Accademia delle Belle Arti di questa Città.

(33) La voce che fosse stata rovinata nel polirsi, ripetuta dal Mengs, T. II, pag. 155, in nota, non ha fondamento.

(34) Il Mengs *ib.* aggiunge « espressione *forse troppa* per quella faccenda ». Spero d'avere indicata la cagione, per cui non è troppa.

(35) Giungendo a dire che a petto « al S. Girolamo, il S. Paolo di « Raffaello, nella S. Cecilia, gli pareva di legno ». Malvasia. T. I, Queste sono esagerazioni, non degne d'un uomo di giudizio.

(36) T. II, pag. 157: e aggiunge che i colori, oltre una gran limpidezza, non sembrano « posti col pennello, ma fusi insieme, a guisa di « cera sul fuoco ».

(37) T. II, pag. 164. A Dresda è anco un Ritratto, che dicesi del suo medico, e il S. Antonio, e il San Giorgio, (così denominati) di cui può vedersi la descrizione nel Mengs, T. II, pag. 62; e nel Ratti, pag. 91, e segg.

(38) Sulla morte di Antonio Allegri abbiamo pochissime particolarità. Come ne fu modesta la vita, pare che umili fossero le ceremonie, colle quali fu accompagnato al sepolcro. E parrà strano, ma è pur vero, che per riporlo nella tomba di famiglia, come allor costumavasi, non fu speso che 13 soldi, e 8 danari. V. Tiraboschi, Bibl. Mad. T. VI, pag. 298. Pare che morisse nel 1534, di soli anni 40.

RECAPITOLAZIONE

Vedute le opere, che condussero al sommo grado la Pittura Italiana, restano a farsi le considerazioni seguenti.

Masaccio lasciò l'Arte molto innanzi nella via della natura e della verità. Chi studia la sua cappella di S. Clemente in Roma, e quindi la paragona con quella del Carmine di Firenze, riconosce come giusta è la verità della sentenza, che lo acclama maestro degli altri; poichè cominciò dall'esser maestro a se stesso. E potrà, quanto piace, con sofismi e sottigliezze negarsi; ma non sarà meno vero che egli debbe quei progressi ai marmi antichi, che ebbe campo di considerare mentre si trattenne in Roma, sì nell'artifizio di panneggiare, sì nell'arie delle teste, che prese dove potè dall'antico, come in quelle di Nerone, di Seneca e di Burro, nella maggiore storia del Carmine. Fu detto giustamente che insegnò a tutti: e venendo alle particolarità, non già nella figura del S. Paolo come si è dimostrato, ma nel discacciamento dei primi padri dall'Eden, ebbe l'onore d'esser stato modello al grande Urbinate.

Morto immaturamente, come si disse, e restati l'Angelico, Filippo Lippi, e Benozzo Gozzoli; ebbero largo campo di spiegar le ale, operando su grandissime pareti, non escluso l'Angelico, benchè assuefatto a piccolissime dimensioni; che, come abbiamo indicato a suo luogo, dopo aver veduto Roma, ingrandì la maniera, nella famosa cappella di Niccolò V, al Vaticano, e nei Profeti al Duomo d'Orvieto. Ad essi di lì a non molto vennero ad unirsi il Verrocchio, e il Ghirlandajo, famosi ambedue per più famosi discepoli.

Considerandone i meriti, e cominciando dal disegno, se ciascuno rappresentava le forme umane con una certa timidezza; non può negarsi che le rappresentasse con esattezza e verità. Ai pregi del disegno veniva quindi ad accoppiarsi l'altro della composizione.

Quei grandiosi lavori di Fra Filippo a Prato e a Spoleto; quelli del Gozzoli a S. Gimignano ed a Pisa; e i maggiori del Ghirlandajo in Firenze; levarono tanto grido in Italia, che là concorsero Gentile da Fabriano, Pietro Perugino, ed il Costa; come innanzi vi si era condotto il Nucci, che fu maestro di Gentile.

Gentile s'accostò all'Angelico per render più bella la sua maniera; il Costa si pose sotto il magistero del Gozzoli; e il Perugino alla Scuola del Verrocchio trovò Leonardo, dal quale apprese forse quella tal grazia, che sparse nell'aria delle sue Madonne.

E siccome questi fatti non sono da veruno impugnati; vediamo naturalmente nascere una filiazione quale più lontana, quale più prossima di tutte le Scuole principali Italiane dalla Fiorentina: perchè Gentile da Fabriano, recandosi a Venezia, istrusse nei segreti dell'arte i Bellini; ai quali si accostò il Mantegna, lasciando lo Squarcione: dai Bellini derivarono Giorgione e Tiziano: dalla Scuola del Mantegna il Coreggio; da Lorenzo Costa il Francia; da Leonardo il Luini; e dal Perugino finalmente Raffaello. Poco avanti (ma qui siamo in famiglia) dalla scuola del Ghirlandajo sorto era Michelangelo. Come a lui potesse giovare Luca Signorelli, lo vedremo a suo luogo.

Ed eccoci a considerare le doti e qualità rispettive del Mantegna, di Giovanni Bellini, del Ghirlandajo, e del Vannucci; e a stabilire come si potrà meglio, qual merito si debbe attribuire a ciascuno sui progressi fatti dai grandi loro discepoli, o seguaci, escluso Leonardo, che guardando gli altri, e veduto quel che loro mancava, sommo si fece da sè.

Se non che dee premettersi, che senza essere stato maestro di alcun gran discepolo, nessuno ha dato esempj più

luminosi delle grandi composizioni quanto il Gozzoli; ed è impossibile, che Raffaello, il qual si trattenne tanto tempo in Firenze, non venisse a considerare le ventitrè immense storie, che aveva dipinte nel Campo Santo Pisano. Dirò di più, che se con attenzione si riguardano quelle variate, e straordinarie rappresentanze, si dovrà riconoscere che in qualche circostanza poterono servirgli di scorta, se non di modello. E quanto più le riveggo, e riconosco come ogni giorno più vanno a perdersi, più son lieto d'averne fatto, sono or or quarant'anni, dono all'Europa col loro intaglio. Eseguite da primo in grandi dimensioni da Carlo Lasinio, sono state riprodotte in più piccole dal figlio Giov. Paolo.

Dopo il Gozzoli, per l'invenzione, succede il Ghirlandajo, che spiegò nelle composizioni del Coro famoso di S. Maria Novella una fecondità d'immaginazione, con una convenienza e una semplicità mirabile. Nessuno per anco erasi mostrato valente nel nudo: ei lo rappresentò ragionevolmente: ma il suo magistero, e il suo valore nell'arte, sulla gran mente di Michelangelo non poterono giungere molto addentro; e non si debbono considerare che poco più in là degli ottimi principj del disegno.

Giovanni Bellini pose Giorgione e Tiziano nella via della verità; ma poichè non può contrastarsi che cambiarono maniera, dopo aver seguitata la sua; non può darglisi gran vanto nei progressi fatti da quei sommi nell'arte. Più gli si dee tener conto degli sforzi fatti dopo da lui per raggiungerli. L'essersi poi bruciate le storie da esso dipinte nella sala del gran Consiglio ci toglie molto per giudicarlo in paragone cogli altri.

In quanto al Mantegna, nessuno impugnerà che sopravanzasse i coetanei per la dottrina; che a lui primo si dovesse il decoro nella rappresentanza degli avvenimenti; che fosse maestro solenne di prospettiva; e che a lui debba la Lombardia l'incitamento allo studio delle antichità. Ma il Coreggio, che si condusse a Mantova, e alla Scuola de' figli

suoi, potè imparar il sotto in su, gli scorti, e l'aggruppamento degli angeli nelle sacre rappresentazioni; lasciò tutti a troppa gran distanza, per potere ad altri che a Leonardo, e a Giorgione attribuire il suo miglioramento; e da nessun altro fuorchè da se stesso derivare le parti della pittura, dov'ei fu inarrivabile, e solo.

Rimane Pietro Vannucci; ed esso, parmi, che senza contrasto si debba chiamare il Maestro per eccellenza.

Nella sua Scuola Raffaello trovò la Pittura già bella, come Virgilio aveva trovata la Poesia nei versi di Lucrezio: la riabbellì, la fece maestosa, la fece a un tempo e gentile, e sublime; lasciandosi dietro il maestro, ma però nella stessa via, nella quale insieme avevano cominciato il cammino. Si paragoni la testa della stessa Madonna del Pesce con quella data sopra, (pag. 251) e si neghi se si può l'aria di famiglia che v'è impressa, e la purità verginale che ne spira.

Egli dunque, se non fu il più grande, fu almeno il più fortunato di loro; e quello, a cui l'Italia debbe aver le maggiori obbligazioni.

Restano a dirsi non molte parole del Francia; la cui fama di tanto è cresciuta da un quarto di secolo in qua. Che fosse ispirato per la purità delle sue Vergini da quella sì semplice e cara, che vedevasi a S. Giovanni in Monte di Pietro Perugino, è ben verisimile; ma egli seppe magistralmente variarle, abbellirle, ingentilirle; sì che quando anche saranno perite, fede sempre farà del lor merito la testimonianza di Raffaello.

Egli non ha il decoro del Mantegna; ma lo supera nella scelta delle forme, nei panneggiamenti, e nell'aria delle teste.

Non ha nella composizione la fecondità del Ghirlandajo, ma dipinse i nudi assai meglio, e disegnò con maggior correzione.

Cede al Perugino in una certa grazia sua propria, nell'invenzione dei paesi, e nella maestà dei personaggi celesti; ma

i suoi angeletti sonano veramente e si rallegrano; ha colorito più morbido nelle carnagioni; e, se non compone con tanto artifizio, le sue figure hanno maggior verità.

In quanto a Giovanni Bellini, il quadro di S. Zaccaria, e il Baccanale lo pongono in un grado ben elevato, anco di contro al Francia.

Gli sforzi riuniti di questi grandi maestri portarono l'Arte all'eccellenza, che ottenne da Raffaello, il quale più d'ogni altro e in maggior grado possedè le varie parti di essa, come apparirà nel confronto, che saremo per farne a suo tempo con Michelangelo.

E termino queste riflessioni protestando, che sapendo quanto mal garbo abbia chiunque giudica delle arti, senza esercitarne il magistero; sottopongo questi miei non giudizj ma pensieri sui grandi Artefici che precederono i sommi, a chi, colla matita e col pennello alla mano, ha il dritto di dire: *Io così giudico; perchè così faccio*.

SUL CENACOLO

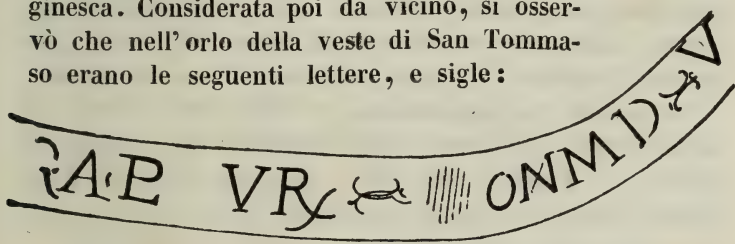
DI

DI S. ONOFRIO

Nel 1505 si vuole che Raffaello dipingesse a fresco il Cenacolo nel Refettorio delle Monache di Fuligno, in Firenze.

Si sarà, credo, costantemente veduto nel corso della presente Storia, quanto io sia stato riservato nel dar giudizj sulle opinioni controverse. Non essendo Artefice di professione, ho rispettato la sentenza di Plinio, e dopo avere con verità sottoposto ai lettori le opinioni altrui, ne ho lasciato il giudizio ai sapienti.

Or questa riserva credo tanto più necessaria, quanto, a mia notizia, persone stimabili affermano, come altre negano, avere Raffaello di propria mano eseguito quell'opera.

Son or ora quattro anni, che cominciò a parlarsene la prima volta, e si credè per molto tempo di Scuola Peruginesca. Considerata poi da vicino, si osservò che nell'orlo della veste di San Tommaso erano le seguenti lettere, e sigle:

I propugnatori dell'opinione che Raffaello abbia eseguito tal pittura vi leggono: RAPHAEL URBINAS..... ANNO NATIVITATIS MDV; e coloro, che pendono per l'opinione contraria, sostengono che quelle lettere varie con quelle sigle

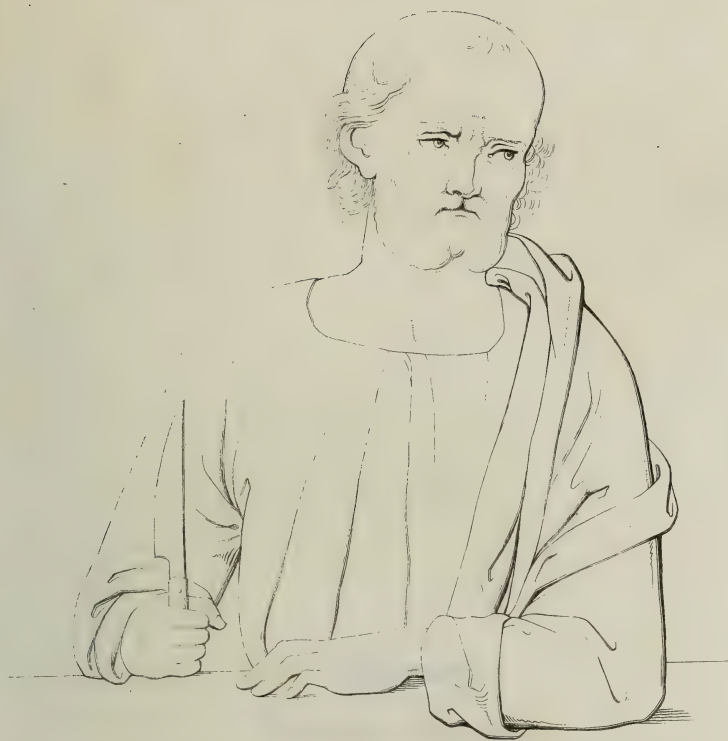
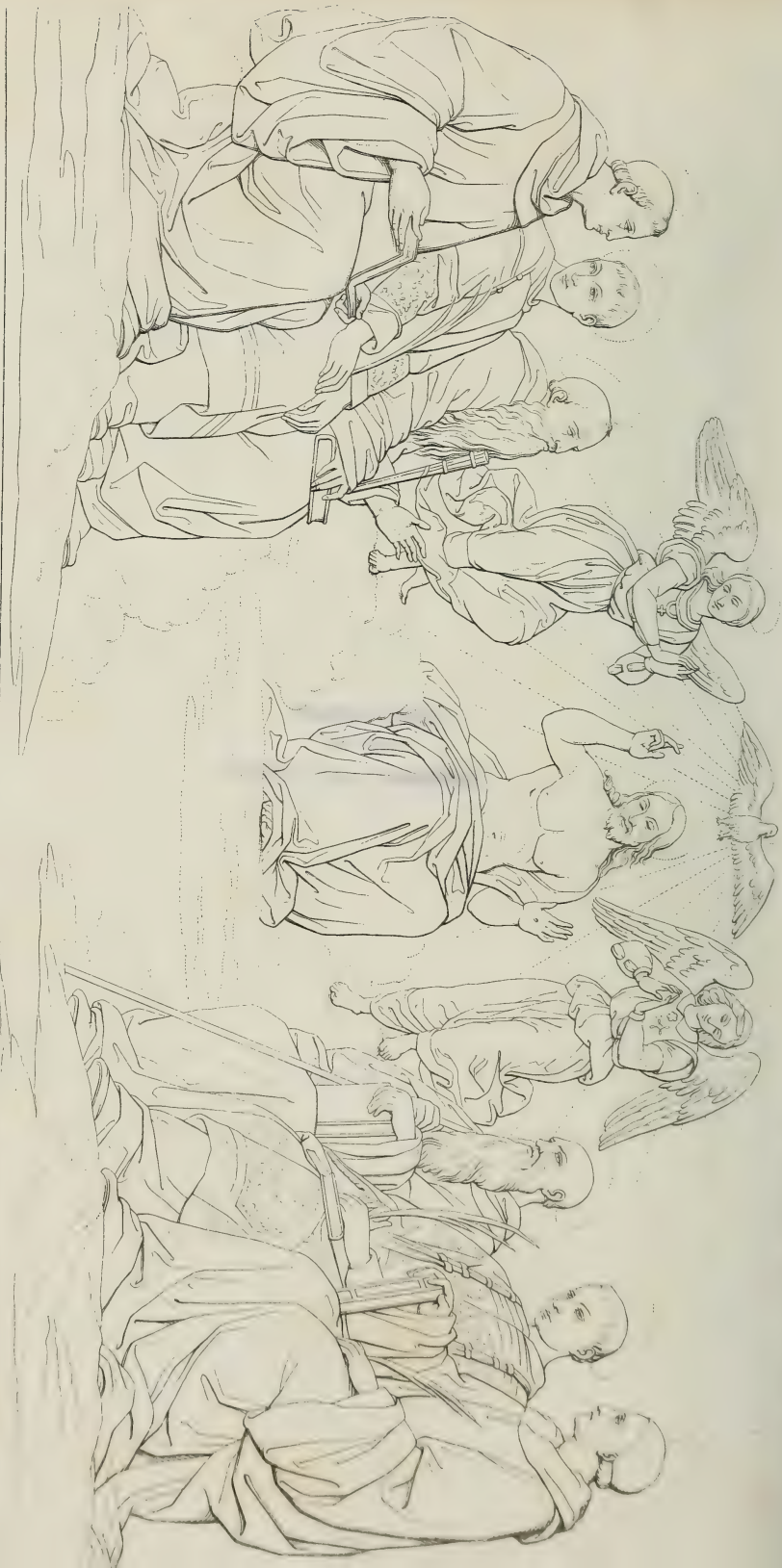
si solevano porre dai pittori di quel tempo per ornamento; e che non aveano verun significato. Aggiungono che Raffaello e prima e dopo il 1505 scriveva il suo nome in lettere Romane senza veruna sigla, come appare dal Cristo di Città di Castello, passato nella Quadreria Fesch, dove trovasi a piè della Croce RAPHAEL URBINAS P. che la stessa Iscrizione vedesi nello Sposalizio di Milano; la stessa nella Bella Giardiniera di Parigi, e la stessa nella Vergine della Sacra Famiglia dipinta in Firenze per Domenico Canigiani, passata nella Galleria di Dusseldorff (1), ora in quella di Monaco.

Aveva intenzione di riportare inciso l'intiero Cenacolo; ma inteso avendo i biasimi suscitati dai fautori contro l'inesattezza dell'intaglio pubblicato dal Sig. Zaccaroni, ho prescelto di dare, come di contro si vede, la sola figura di San Pietro, lucidata esattamente sul disegno (2), che credesi fatto dall'autore stesso del Cenacolo; e sulla quale non può moversi querela di mancanza nell'esecuzione.

Coloro, che han cognizione delle pitture della Sagrestia del Duomo di Siena, disegnate da Raffaello possono farne il confronto; e segnatamente colla Tavola da me data sopra a pag. 32. Possono ugualmente paragonare il S. Pietro colle figure di Cristo del Cardinal Fesch, e dello Sposalizio di Milano (Tav. CCXII della prima edizione) operate da Raffaello anteriormente all'anno 1505; e far lo stesso paragone finalmente col fresco di S. Severo di Perugia, che riporto di contro al S. Pietro, eseguito nell'anno medesimo.

In quanto alla composizione, è debito dello Storico di fare osservare, che sembra una ripetizione del Cenacolo di Giotto (V. Tomo I, pag. 166), nel gran Refettorio di S. Croce, con Giuda posto dinanzi alla Tavola isolato, e S. Giovanni quasi addormentato in grembo del Salvatore.

(1) Trovasi incisa nella GALLERIA ELETTORALE DI DUSSELDORFF, illustrata, al N.° 122. Basilea, 1778.

(2) Appartenne alla Collezione Michelozzi, ora posseduto dal Sig. Giulio Piatti di Firenze, che me lo ha cortesemente favorito.

Tutto questo era mio debito di esporre; il di più rimettendo al giudizio dei periti dell'arte.

Termino coll'indicare, che, a parere di professori e nostrali e stranieri, sembra che due mani differenti abbiano lavorato in quell'opera, una più esperta, una meno. Il che vero essendo, potrebbe dar luogo a qualche congettura, che ci porrebbe in via per condurci alla conoscenza certa dell'autore, o degli autori di quel Cenacolo (1).

Del rimanente, debbesi lodare il Governo Toscano, che ne fece l'acquisto; poichè anche nell'incertezza si debbe esser gelosi, che non passino oltremonte le opere accompagnate da molta fama.

(1) I lettori, anco mediocremente istruiti nella storia contemporanea delle Belle Arti, sanno che il Sig. Gargano Garganetti Fiorentino, fra i MSS. dell'Archivio della R. Galleria di Firenze, trovò in un Codice appartenuto alla famosa Libreria Strozziana, il seguente Ricordo, ai 20 Marzo 1461.

« Ricordo che 'l sopraddetto dì, Io Neri di Bicci dipintore ho tolto a
« dipingere dalle Monache di Fuligno dalla Porta a Faenza una Faccia di
« Refettorio, nella quale ho a fare la Cena degli Apostoli (e di sopra
« Messer Domenedio quando adora nell' Orto) con un fregio d'attorno;
« la quale faccia e spazio, è di sopra tondo dell'altezza di braccia 6 $^1/_2$ in
« circa, e di larghezza di braccia 13 $^1/_2$ in circa: mettere tutte le co-
« rone d'oro fine, e gli ornamenti di azzuro di Magnia (Alemagna) dove
« accadessi, e così di tutto fornito di buoni colori, a me in spesa, ne
« do (debbo) avere d'accordo fiorini 24 di suggello, posto che deon
« dare al libro S. D. a 86.

Questo Documento, ove trovasi una tanto esatta descrizione del Cenacolo, prova, che chiunque ne sia il pittore, in origine fu allogato a Neri di Bicci. Quello, che avvenuto sia posteriormente, sembra incerto.

Lasciando a parte la questione, se uno men che mediocre artefice, e da me tralasciato nella Storia colla turba di altri Giotteschi, perchè di tanto inferiore al Verrocchio, al Pesellino, a Cosimo Rosselli, a Piero suo creato, ai Pollajoli, all'Angelico, al Gozzoli, ec. possa aver dipinte di propria mano tutto il Cenacolo, nessuno potrà negare che in quanto alla composizione, non sia pressochè identica con quella di Giotto; e che in conseguenza poco ingegno era necessario per imitarla.

In quanto all'esecuzione ell'è ben altra cosa; e da questa è nata la diversità dei pareri sull'autore dell'opera.

Chiunque ha pratica delle Gallerie anche più cospicue sa che spesso viene contestato in esse quello che si stima il più sicuro.

Del resto, alla fine dell' Opera si tornerà su questo argomento.

INDICAZIONE DEI RAMI

DEL TOMO IV.

---

96. Vergine con Santi, detta di Fuligno, di Raffaello.
98. Isaja, di Raffaello.
99. Prudenza, disegno di Michelangelo.
106. Madonna, di Francesco Francia.
107. Sposalizio di S. Cecilia, del detto.
108. Purificazione, del detto.
110. Annunziazione, di Timoteo Viti.
111. Annunziazione, di Francesco Francia.
112. Vergine, di Giacomo Francia.
116. Vergine con Santi, di Annibale Costa.
117. Visitazione, del Panetti.
118. L'Adultera, del Mazzolino.
125. Vocazione dei SS. Pietro e Andrea all'Apostolato, di Marco Basaiti.
126. Purificazione, di Vittore Carpaccio.
129. Vergine, di Filippo Veneziano.
130. Mosè alla prova dell'oro, di Giorgione.
131. Concerto di Musica, del detto.
133. Vergine con Angeli, di Tiziano.
134. Vergine con Santi, del detto.
135. Cristo Morto, di Gio. Bellini.
136. Ritratti della famiglia Albani, di Giovanni Cariani.
137. Mosè salvato dalle acque del Nilo, di Giorgione.
138. Sibilla, del detto.
143. Santa Cristina, di Vincenzo Catena.
144. Vergine con Santi, di Giambatista Cima da Conegliano.
149. Natività, di Girolamo dai Libri.
150. Assunzione della Vergine, di Tiziano.
157. Isabella da Este coronata da Amore, di Lorenzo Costa.
158. Resurrezione di Lazzero, di Gianfrancesco Carotto.
160. Sposalizio della Vergine, di Boccaccio Boccaccino.
161. Fuga in Egitto, di Altobello Melone.
163. Il Salvatore, di Boccaccio Boccaccino.
164. Vergine con Santi, di Bonifazio Bembo.
165. Due Santi, di Macrino d'Alba.
169. Ritratto della Lisa del Giocondo, di Leonardo.
173. Vergine, di Cesare da Sesto.
176. Vergine, di Bernardino Luino.
182. Madonna con Angeli, d'incerto.
185. Ratto di Ganimede, del Coreggio.
195. Scuola d'Amore, del detto.
196. S. Marco, di Fra Bartolommeo.
197. Vergine della Misericordia, del detto.
201. Natività, di Lorenzo di Credi.
206. Disputa della Trinità, di Andrea del Sarto.
207. Ritratto di Girolamo Morone, di Leonardo.

INDICE